Theodor Mügges Novellentechnik

Ein Beitrag zum Formproblem der Epik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Rudolf Glöckel

aus Pappenheim,

Studienassessor.

Druck von Ig. Forstner, Oberviechtach (Opf.)

1927.

Theodor Mügges Novellentechnik.

Ein Beitrag zum Formproblem der Epik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Rudolf Glöckel
aus Pappenheim,
Studienassessor.

Druck von Jg. Forstner, Oberviechtach Opf.
1927.

Referenten: Geheimrat Professor Dr. C. v. Kraus.
Professor Dr. H. H. Borcherdt.

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juni 1927.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Inhaltsübersicht.

Vorwort.

Friedrich Theodor Leberecht Mücke[1]), geb. am 8. Nov. 1802 zu Berlin, gest. am 18. Februar 1861 daselbst, gehört zu jenen Autoren aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, die gewöhnlich zur Gruppe der Unterhaltungsschriftsteller zusammengefaßt werden, die, so verschieden sie ihren poetischen Begabungen, politischen Tendenzen und künstlerischen Absichten nach waren, doch alle darin übereinstimmen, daß sie für das große Publikum schrieben und zu ihrer Zeit den literarischen Markt mitbeherrschten. Es sind Namen, wie sie die Roman-, oder die deutsche Bibliothek in ihren Bänden vereinigte, Hm. Marggraff, O. Müller, Rb. Prutz, Ferd. Kürnberger, E. Willkomm, H. König, Herm. Kurz, Jos. V. v. Scheffel, oder die Steffens, Zschokke, Spindler u. a. Während nun die Letztgenannten und ihre Werke bereits Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung waren, fehlte eine solche Arbeit für Theodor Mügge immer noch.

Diese Lücke auszufüllen war vorliegende Schrift bestimmt. Inzwischen — die Vorarbeiten waren schon ziemlich abgeschlossen — war diese Arbeit auch von anderer Seite aufgegriffen worden[2]). Hugo Willich, der den Schwerpunkt seiner Dissertation auf die biographisch-literarhistorische Seite des Gegenstandes verlegte, (es gelang ihm dabei, das Geburtsdatum Mügges zu berichtigen) schränkt jedoch den der Erzählungstechnik gewidmeten Abschnitt auf eine Anzahl von Romanen ein, unter Ausschluß der Novellistik.

Diese nun ist Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Sie setzt sich zum Ziele die eingehende Analyse der Mügge'schen Novellentechnik und wird in manchen Einzelheiten auch eine schärfere Umgrenzung von Mügges Erzählungskunst im allgemeinen vorzunehmen haben, wozu auch die Romane gelegentlich herangezogen wurden.

---

[1]) Diese Schreibung hat Mügge später in die bekannte Form abgeändert.

[2]) Hugo Willich, Theodor Mügge, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert. Göttingen. Diss. 1923. 89 S. (Maschinenschrift).

Auf eine Quelle mußte dabei freilich verzichtet werden, die authentischen Aufschluß über die künstlerischen Absichten des Dichters hätte bieten können, auf Briefe und Memoiren. Schon A. B. Faust in seinem Aufsatze: Theodor Mügge, an inquiry concerning the author's Biography (Modern Language Notes vol. XII, Baltimore 1897 p. 40—42 beklagt diesen Mangel. Auch Willich ist es, trotz eifrigen Bemühens, nicht gelungen, neues handschriftliches Material aufzufinden. Einzige Quelle hiefür sind also des Dichters Werke.

Nicht jede der im Nachfolgenden aufgezeigten technischen Gepflogenheiten mußte vom Autor notwendig bewußt angewendet werden. Vielfach wirkt bei dem Schaffensprozesse mehr oder minder unbewußt das Vorbild anderer Schriftsteller, oder das intuitive Gefühl für Wirkungsmöglichkeiten, kurz das dichterische Talent, die Kunst zu fabulieren, mit.

Des öfteren wurde auch auf Möglichkeiten epischer Technik hingewiesen, die sich Mügge entgehen ließ, um durch solche negative Abgrenzung die positiven Umrisse seiner Erzählungskunst um so schärfer hervortreten zu lassen.

Möge die vorliegende Arbeit zu ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, das Gedächtnis an den Dichter nicht nur, sondern auch an den mutigen, hochherzigen und edlen Menschen Theodor Mügge wachzuhalten und zu erneuern.

Titel.

Der Brauch, jeder Dichtung einen Titel zu geben, ist nach Goethe „von der Notwendigkeit herbeigeführt, bei einer ausgebreiteten Literatur die Sachen zu nennen und von einander zu unterscheiden“ [1]). Indessen ist dies nicht seine einzige Funktion. Der Dichter wählt ihn mit all der Sorgfalt, die der Namengebung auch im gewöhnlichen Leben zukommt, er ist, obschon in manchen Fällen erst nachträglich gegeben, zuweilen der Leitstern, unter dem zu arbeiten es den Dichter verlangt [2]). Dem Leser bedeutet er Doppeltes: er soll zur Lektüre anregen und darnach die Erinnerung durch Hinweis auf das Wesentliche der Erzählung unterstützen. Diese Aufgabe erfüllte, so sehr im übrigen Zeiteinflüsse die Wahl der Titel veränderten [3]), schon seit alters der Name des Helden oder der Heldin.

Mügge bedient sich gerne dieses Mittels, indem er teilweise nur den Vornamen („Simon“, „David“, „Angelica“, „Rosalie“, „Jakobine“), oder diesen mit dem Familiennamen („Joachim Hennigs“, „Estrella de la Conquista“) verwendet. Derartige Ueberschriften haben zwar den Vorzug der Kürze; sagen aber nur demjenigen etwas, der das Buch schon kennt, soll nicht der bürgerliche oder adelige Name als Hinweis auf die Umwelt gelten, davon die Erzählung berichtet. Insoweit entsprechen sie Lessings Forderung, ein Buchtitel solle kein Waschzettel sein, solle sich von platter Inhaltsangabe wie von bewußter Irreführung gleich entfernt halten. Aber abgesehen von der Gedankenarmut, die der bloße Name als Buchtitel verrät, erfüllt er nur ungenügend seinen Hauptzweck, zum Lesen anzureizen, Spannung zu erwecken. Hier hat nun Mügge sensationelle Titel, wie sie die Unterhaltungsliteratur gewöhnlichen Schlages bevorzugte, nicht immer vermieden. Auf spannende Motive des Abenteuerromans bereiten vor: „Die Abenteuer einer Nacht“, „Ein

---

1) Goethes Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinrich Hubert Houben Lpz. 1925 S. 178 (Gespräch vom 29. Jan. 1827).

2) Thomas Mann, Mitteilung an die Literarhistorische Gesellschaft in Bonn. (Rede und Antwort Berlin 1922 S. 341).

3) Rudolf Fürst, Die Mode im Buchtitel (Lit. Echo 3. Jg. 1901 H. 16. Sp. 1089—1098).

Abenteuer in Holland", „Der Ueberfall", „Der Retter", „Der gefährliche Gast", „Das Gold der Pinheiro's", „Das Herz des Feindes". Doch herrscht auch hier zumeist ein ruhigerer Ton: „Die schwarze Dame", „Zu spät!" Auf Konflikte des Herzens weisen Titel wie: „Herz und Welt", „Zwei Bräute".

Als gut gewählt im Sinne Lessings dürfen Titel gelten, welche bestimmte Klassen, Stände und Lebenskreise andeuten [1]): „Die Emigranten", „Die gute Gesellschaft", „Der Kandidat", „Die Aebtissin", „Der Voigt von Hiddensee", „Der Voigt von Silt", „Der Freischulz von Bolau", „Der Schütz von Senjenoe".

Titel, welche die Grundideen des Werkes in eine symbolische Formel einfangen, wie „Der Weg zum Glück", (von Mügge sogar zweimal verwendet) „Neues Leben", „Herz und Welt", „Täuschung und Wahrheit", „Absicht und Zufall" haben den Nachteil, daß sie entweder falsche oder gar keine Vorstellungen wachrufen [2]).

Die letztgenannte Art der Doppeltitel ist eben so selten, wie erläuternde Zusätze („Signa, die Seterin"), sowie Untertitel, die nie durch ein „oder" [3]) mit dem Haupttitel verbunden sind und meist nur der Manuskriptfiktion dienen („Die Aebtissin, aus Memoiren erzählt"; „Angelica, aus den Papieren eines deutschen Edelmannes"; „Das Medaillon, aus einem Tagebuche mitgeteilt").

Schließlich seien noch einige Novellen erwähnt, deren Titel vom Dichter bei späterem Wiederabdruck geändert wurden [4]); insoferne hieraus auf gewisse Tendenzen der Titelgebung geschlossen werden könnte. Die 1852 erschienene Novelle „Am Malangerfjord" wurde 1858 als „Der Schütz von Senjenoe" in die Sammlung „Leben und Lieben in Norwegen" aufgenommen.

---

1) So zeichnete Eichendorff: „Dichter und ihre Gesellen", Immermann „Die Epigonen", Laube „Das junge Europa", Gutzkow „Die Ritter vom Geist".

2) S. R Nagel, „Die Technik des deutschen Romantitels" (Das literarische Deutsch-Oesterreich, 5. Jg. 7. (Juli-) Heft S. 12 bis 20, Wien 1905. (vorhanden: National-Bibliothek Wien).

3) Diese Sitte wurde namentlich durch Richardsons Vorbild in Deutschland üblich: „Pamela, or virtue rewarded".

4) vgl. Hugo Willich, Theodor Mügge. Göttingen Diss. 1923 (Masch.-Schrift), S. 26.

Desgleichen „Das Pfarrhaus in Grover“ (1845) als „Henrik Dartley“, sowie „Der Marystag“ (1855) als „Riukan Voß“. Eine bewußte künstlerische Absicht ist darin jedoch nicht zu erkennen. Vielmehr mag den Dichter die Absicht geleitet haben, sein karges Honorar durch zweifache Verwertung der gleichen Erzählung zu verbessern.

Einsätze.

Von den verschiedenen Möglichkeiten, über die der epische Dichter verfügt, um seine Erzählung zu beginnen [1]), hat Mügge eine überhaupt nicht angewandt: den lyrischen Einsatz, was in seiner männlich-starken, zu realistischer Darstellung neigenden Natur begründet sein mag [2]). Aber auch Gemeinplätze meidet er tunlichst und wo ein solcher dennoch erscheint, ist er einer bestimmten Person in den Mund gelegt und somit dramatisch: „So sind die Menschen! immer bereit an jedem Fehlschlage ihrer Hoffnungen, an Allem, was sie Unglück nennen, zu verzweifeln, sagte der Präsident . . .“ [3]). Vereinzelt findet er sich am Kapitelanfang [4]). Auch der parabatische Einsatz ist selten. Sein Auftreten am Eingange von Erzählungen, darin der Autor Selbsterlebtes zum besten gibt, darf vielleicht künstlerischer Absicht zugesprochen werden: „Freundlicher Leser, stelle Dir eine unermeßliche Ebene vor, auf welche nach allen Seiten der Horizont sich niedersenkt“ [5]), während sein Fehlen bei späteren Kapiteleinsätzen („wie uns schon bekannt ist“) als Zeichen eines guten Aufbaus zu werten ist. Häufiger schon begegnet der exponierende Einsatz. So beginnt etwa die Novelle „Simon“ mit dem Ort der Handlung: „In einer der öden unregelmäßigen

---

1) Robert Riemann (Goethes Romantechnik. Lpz. 1902 (§ 2 Einsätze) zählt deren acht, wozu noch der vorbereitete, fortschreitende und rekapitulierende Einsatz für spätere Kapitel treten.

2) vgl. Das Urteil von Robert Prutz, Die deutsche Lit. d. Gegenw. Lpz. 1859 II. Bd. S. 212.

3) Die Ueberraschung des Lesers, sich da, wo er eine einleitende Bemerkung zu lesen glaubt, auf einmal mitten in einer Situation zu befinden, ist um so vollkommener, als Anführungszeichen vor der direkten Rede fehlen.

4) Neffe u. Nichte Kap. 8. Leib, a. a. O. S. 67 weist den lococommunen Einsatz besonders bei lehrhaften Dichtern und Humoristen nach.

5) Ein Abenteuer in Holland S. 429.

gekrümmten Straßen, welche den östlichsten Teil der Hauptstadt ausmachen, wo lange Gartenwände mit einzeln stehenden Häusern wechseln, hier sich verengen und in Sackgassen abspringen, dort breiter werden und zwischen Schutt, Gerüllen, Nesseln und wilden Brombeerranken kleine Plätze bilden, in jenem vernachlässigten Teile der großen Residenz, wo sich Armut und Laster, oder beides vereint, verbergen, stand seit einigen Jahren ein neu aufgeführtes Gebäude, weit stattlicher als alle seine niedrigen, verkrümmten, verwitterten Nachbarn, und dennoch sichtlich in Betreff seiner Bewohner nicht eben bedeutend vornehmer als jene. („Simon“ S. 211). Eine Zustandsschilderung eröffnet die Novelle „Zwei Bräute“ (S. 125): „Die Lampe brannte dunkel, von einer alten Bibel umstellt, in dem kleinen Zimmer; die Uhr an der Wand sprach eintönig gemessen in die Stille, als ermahne sie diese, hübsch ruhig zu bleiben und alten Geschichten aufmerksam zu lauschen. Ein schmaler Mondstreif fiel durch einen Spalt des Vorhanges am Fenster, blaß und schnell lief er über den Boden hin und starb in der nächsten Minute, weil eine Wolke ihn auslöschte. Wie er über das Bett in der Ecke forthuschte, schien er einen Augenblick auf dem bleichen Gesicht eines schlafenden Weibes zu verweilen und sie mitleidig anzuschauen“.

Rein chronographische Erzählungseingänge sind selten und meist mit topographischen Angaben verbunden[1]): „Es war gegen das Ende des Junius im Jahre 1821, als einer der schönsten Sommerabende, welche die reizenden Küsten Macedoniens haben können, in seinem Frieden über das kriegerfüllte Land herabsank“[2]). Als Kapiteleinsätze verwendet sie Mügge häufiger und dann dienen sie, außer zur Angabe der inzwischen verstrichenen epischen Zeit („Ein paar Stunden später“[3]); „eine Woche mochte nach dieser Begebenheit verstrichen sein“[4]); „drei Monate... waren... jetzt entschwunden“[5]); „Zwanzigmal war der

---

[1]) Fritz Leib, Erzählungseingänge in der deutschen Literatur. Mainz 1913 S. 78 rechnet zu den chronographischen diejenigen Erzählungsbeginne, „bei denen die Zeitbestimmungen einen selbständigen, merklichen Abschnitt bilden“.

[2]) Der Suliot S. 7.

[3]) Simon, 5. Kap. S. 282.

[4]) Ebenda, 10. Kap. S. 349.

[5]) Das Herz des Feindes 6. Kap. S. 63.

Frühling seit jenem furchtbaren Tage wiedergekehrt“ [1]) auch zur Stimmungserregung.

Am häufigsten jedoch bedient sich Mügge des dramatischen Einganges, des Beginnes mit der Handlung selbst [2]). Wird dieser durch Bericht gegeben, so geht der Schilderung der Ereignisse zuweilen eine knappe zusammenfassende Bemerkung voraus, welche Spannung erweckt: „Noch nie war die alte Venta, welche zwischen Veh und Sea d'Urgel in einem wilden Quertale der catalonischen Berge liegt, so lebendig als in der Abenddämmerung des 6ten Mai 1823“ [3]). Oder: „An einem schönen Junitage des Jahres 1763 war die Bevölkerung der guten Stadt Berlin schon mit dem frühesten auf allen Gassen lebendig“ [4]). Meist aber stellt der Dichter den Vorgang sogleich plastisch dar, sodaß der Leser ihn mitzuerleben vermeint. Hier wird, nach einem Worte Otto Ludwigs, „gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt“ [5]). Der szenische Einsatz regt die Phantasie zu stärkerer Mitarbeit an und erleichtert so den Uebergang aus der Welt des Alltags in die fremder Schicksale und Ereigeignisse. „Um die achte Abendstunde machte Frau Margarethe die Tür der kleinen Stube auf, in welcher ihr Mann arbeitete, und erstaunt blieb sie an der Schwelle stehen“ [6]).

Statt mit einer Person einzusetzen, führt Mügge — Erinnerungen an seine skandinavischen Reisen verwertend — in vielen Fällen ganz stereotyp, ein Ruderboot oder Barkschiff seinem Ziele entgegen. „Es mögen jetzt wohl mehr als zwanzig Jahre vorüber gegangen sein, als ein großes Boot von sechs

---

1) Das Herz des Feindes 10. Kap.; Zolanus, Die Technik des Romans, S. 44 warnt vor derartigen stereotypen Formeln (z. B. „Und wieder war ein Jahr ins Land gegangen“), womit größere Zeiträume der Erzählung übersprungen oder verbrämt werden sollen.

2) Kurze szenische Angaben vor dem Auftreten der Personen sind hiebei ausgenommen. vgl. Leib, a. a. O. S. 80.

3) Der große Baske S. 245.

4) Joachim Hennigs S. 141.

5) Otto Ludwig, Romanstudien, gesammelte Schriften. hg. von A. Stern, Lpz. 1892, 6. Bd. S. 202 f.

6) Liebe in alter Zeit S. 3.

Rudern, mit einer Halbkajüte versehen, an der Küste des Norwegischen Hochlandes hinfuhr“ [1]).

Für die Wirklichkeitsillusion entsteht hier freilich eine Schwierigkeit. Denn während der Autor das Boot zunächst von einem entfernten Standpunkte aus schildert, versetzt er den Leser bereits im nächsten Augenblick in dasselbe, und seine Phantasie hat Mühe in dem überfüllten Fahrzeug einen Beobachterposten zu finden, zumal sich die Identifizierung des Lesers mit einer der Personen, etwa dem Haupthelden — falls er schon zugegen oder als solcher erkennbar ist — doch erst allmählich vollziehen kann, was überdies davon abhängt, ob er mehr dem Typus des „Zuschauers“, oder dem des „Mitspielers“ angehört [2]).

Ist aber das Gefährt eine Kutsche, so läßt sich damit gleich ein Spannungseffekt erzielen: „Mitten in einer stürmischen finstern Nacht näherte sich vor einigen Jahren ein leichter Reisewagen der Hauptstadt, und schon fuhr der Postillon zwischen den Landhäusern hin, die zerstreut den Weg einfaßten, als plötzlich die Pferde, durch irgend einen Gegenstand scheu gemacht, zur Seite sprangen, und ehe ihr schlaftrunkener Lenker sie meistern konnte, den Wagen an einen Baum warfen, von dem er abprallend mit zerbrochener Achse in den ziemlich tiefen Graben stürzte“ [3]). Alle diese Einsätze sind in der Zeitform der ersten Vergangenheit gegeben.

Trotzdem erscheint durch das Imperfekt hindurch die Handlung illusionskräftig, d. h. eigentlich wie gegenwärtig [4]). Um die Illusion vollständig zu machen und jeden Zweifel zu beseitigen, daß von einem gewissen Punkte an die Erzählung „scenische Gegenwart gewonnen“ [5]) hat, bedient sich der Dichter kurzer sprachlicher

---

[1]) Ganz ähnliche Einsätze weisen auf: „Die Emigranten“ (S. 217), „Das Gold der Pinheiro's“ (S. 3), „Der Schütz von Senjenoe“ (S. 3), „Der Voigt von Hiddensee“ (S. 173); von den Romanen: „Afraja“ (nach kurzer Einleitung), „Erich Randal“, „Arvor Spang“.

[2]) vgl. Richard Müller-Freienfels, Poetik 2. Aufl. Lpz. 1921, S. 45.

[3]) Sylvia“ (S. 193); ähnlich „Der Verschmähte“ (S. 3).

[4]) vgl. Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz. u. Berlin 1923.

[5]) Thomas Mann, „Blau oder Braun“, Frankfurter Zeitung, 69. Jg. Nr. 482 vom 1. Juli 1925.

Wendungen, eines „soeben", „jetzt"[1]), „nun", oder er führt mit einem „als plötzlich" (s. o.) den Augenblick des Geschehens ein.

Die zweite Art szenischen Einsatzes, der Redebeginn, bedarf dieses Mittels nicht. Seine dramatische Wirkung wird noch gesteigert, wenn die Worte, abgerissen und erregt von plötzlich drohender Gefahr eingegeben erscheinen, oder ihr Zusammenhang mit der Situation nicht sofort überschaubar ist: „Sechs, sieben, acht! Halt....!"[2]) oder „Wer da? Steh!" rief der Dragoner an der Spitze, und noch ehe der Ruf verhallte, hatte das ganze Commando die Carabiner aus den Haken gerissen, und dreißig Hähne knackten"[3]).

Was endlich die Eingänge der Icherzählungen betrifft — eine Kapiteleinteilung fehlt bei ihnen zumeist —, so bevorzugt Mügge von den drei Möglichkeiten: Einsatz mit der Gegenwart, chronologischer Einsatz, bei dem ab ovo berichtet wird, und dem in medias res beginnenden[4]), diesen, der zugleich der Tagebuchform, die hiefür häufig gewählt ist, am meisten entspricht.

Die Kapitel im Innern der Novellen werden meist von chronographischen und fortführenden Einsätzen eröffnet.

Oskar Walzel, in seiner Schrift: „Die künstlerische Form des Dichtwerks"[5]) weist auf Formwirkungen hin, die durch eine besondere Gestaltung des Kapitelschlusses erzielt werden können. Freilich finden sich bei Mügge weder leitmotivartig wiederkehrende Bilder, die den Stand der Handlung symbolisch veran-

---

[1]) vgl. Gottfried Keller, Romeo und Julie auf dem Lande: „Die Pflüger waren jetzt auch wieder oben angekommen.."

[2]) „Moderne Kämpfe" (S. 133).

[3]) „Der Ueberfall" (S. 243). Vielfach läßt sich beobachten, daß diejenigen Erzähler, die „um der Geschichte willen" erzählen, „genau, ausführlich und gründlich", den dramatischen Einsatz meiden. So verwendete ihn Thomas Mann nur einmal in den „Buddenbrooks" und auch hier vermutlich unter fremdem Einfluß. (vgl. Thomas Mann, Bemühungen S. 276).

[4]) Kurt Forstreuter, Die deutsche Icherzählung, eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik, Berlin 1924 (germanische Studien, Heft 33, S. 95 f.).

[5]) Berlin 1916 (Deutsche Abende im Zentralinstitut f. Erz. u. Unt. Nr. 3).

schaulichen, wie etwa in Zola's Roman „Une page d'amour", noch läßt sich eine Stimmungsabfolge etwa von gesteigerter Lyrik ins Ironische, wie in Jean Pauls „Titan" feststellen[1]. Aber schon in den kräftigen Ausrufen, die einzelne Kapitel abschließen, liegt eine solche Formwirkung enthalten, die noch mehr hervortritt, wenn sie den Kapiteleinsätzen gegenübergestellt werden. Die Novelle „Der Voigt von Hiddensee" beginnt mit folgendem Einsatze: „Am Johannistage im Jahre 1742 fuhr das schöne mit Wimpeln geschmückte Boot des Freiherrn von Wardo über den Meeresarm, der das Eiland Hiddensee von der Insel Rügen trennt". Diesem Eingange steht der Schlußsatz gegenüber: (S. 191) „Dies Glas auf Euer Wohl, mein getreuer Niklas Bremer!" Einen ähnlichen Gegensatz von erzählendem Anfang und pointiertem Schluß zeigen auch das zweite, dritte, vierte und siebente Kapitel, während das letzte wieder ganz episch ausklingt: (S. 311) „Darum ging eine Sage, die sich erhalten, Eckbert Bremer habe trotz des schrecklichen Sturmes sein Schiff erreicht und Alle seien nach einer jener glücklichen Inseln im fernen, fernen Weltmeere gefahren, wo Sehnsucht und Kummer auslöschen wie im Paradiese".

---

[1]) Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Kap. IX, Ungebundene Rede (Aktschluß, Kapitelschluß von Erzählungen) Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 1, Wildpark-Potsdam 1924.

Exposition.

Da die Mehrzahl aller Erzählungen in medias res führen[1]), so müssen jene Tatsachen der Vorgeschichte, die zum Verständnis der dargestellten Handlung nötig sind, in der Exposition nachgeholt werden, soweit sie der Dichter nicht Spannungswirkungen zuliebe für einen späteren Zeitpunkt aufspart.

Solche Nachholungen können sein: Angaben über die allgemeine Zeitlage, kriegerische Verwickelungen, politische Wirren, soweit sie die zu erzählende Handlung beeinflussen; ethnographisch-geographische Notizen; Rückblicke auf die Vergangenheit eines Landes, wenn diese auf die Ereignisse der Erzählung noch fortwirkt: endlich Angaben über die Vorgeschichte der auftretenden Personen, sowie Hinweise auf Beziehungen, welche die Gestalten einer Dichtung verbinden.

Wie verschieden nun der Dichter dieser Aufgabe genügen mag[2]), immer sind es nur zwei Mittel, deren Variation ihm die mannigfachsten Möglichkeiten bietet: der Bericht und das Gespräch.

Die natürlichste Art, das Verständnis für die zu erzählende Geschichte vorzubereiten, nämlich ihr eine allgemeine Einführung vorauszuschicken, hat Mügge verschmäht; wohl aus demselben Grunde, der ihn dramatische Einsätze bevorzugen ließ: aus Rücksicht auf Erweckung der Wirklichkeitsillusion. Vielmehr wählt er hiezu eine gegenwärtige Situation, „die durch einen Zustand von gewisser Dauer charakterisiert wird“[3]), sodaß sie durch eine gelegentliche Anknüpfung keine Unterbrechung erfährt. So wird das Nötigste aus Lars Sturesons Leben[4]) in dem Augenblicke erzählt, da er, auf dem Halbdeck eines Ruderbootes sitzend, die wechselnde Szenerie des vorübergleitenden Fjordes betrachtet[5]).

---

[1]) Otto Ludwig („Romanstudien“ a. a. O. S. 202) nimmt dies als Regel an.

[2]) vgl. Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910 (S. 111—119).

[3]) K. Friedemann, a. a. O. S. 117.

[4]) Der Schütz von Senjenoe S. 5.

[5]) Diese Technik begegnet auch in neuester Dichtung. So fügt

So wird in „Jakobine“ ein Bild der revolutionären Zeitläufte gezeichnet in dem Leben und Treiben der vor dem Wacht- und Stadthaus von St. Florent versammelten Soldateska, das sich der Bürger Lecombe ansieht. Freilich kommt Mügge damit nicht ganz aus und muß mehrere Angaben aus seinem Wissen hinzufügen, ein Verfahren, das überhaupt kennzeichnend für seinen Erzählerstandpunkt ist. Jedoch wird eine derartige Nachholung nie zu einem ganzen Kapitel ausgedehnt.

Die Möglichkeit, sich mit den Personen seiner Erzählung in die Mitteilung der Vorgeschichte zu teilen, sei es, daß diese als im Gespräche begriffen geschildert werden und der Autor dessen Inhalt zusammenfaßt, sei es, daß er die Rede der einen Person in dieser Form gibt, die zweite aber mit ihren eigenen Worten erwidern läßt, hat Mügge nicht verwertet. Gibt der Dichter die Vorgeschichte durch Gespräch, so geschieht dies durch die Gestalten der Erzählung allein. So wird im Vogt von Sylt, nachdem der Leser durch allerlei widersprechende Mutmaßungen im Anschlusse an die äußere Erscheinung eines jungen Mannes gespannt ist, Name und Herkunft zu erfahren, alles Wissenswerte darüber im Gespräch mit zwei hinzukommenden Personen entwickelt.

Geschickt ist ein solcher Dialog in „Neffe und Nichte“ durch eine Sinnestäuschung hervorgerufen, die selbst wieder zum Ausgangspunkt der folgenden Ereignisse wird: Eines der beiden Mädchen, die mit ihrem Oheim von einem Ausfluge heimkehren, glaubt, daß jener Fremde, der die Gruppe schon auf der Pfaueninsel verfolgt hat, auch jetzt wieder auftauche, wobei die Erlebnisse des Nachmittags nachgeholt werden. Die Verwechslung wird zu spät erkannt, führt jedoch im Verlaufe der Novelle zu inniger Freundschaft und schließlich zur Heirat.

Friede H. Kraze in ihrer Novelle: „Das Wahre Gesicht“ die Vorgeschichte an die Eingangssituation („Prinzeßchen stand am See“), in welche sie fünf Seiten später mit der gleichen sprachlichen Wendung wieder einmündet. — So schiebt auch Alfons Paquet („Kamerad Fleming“), nachdem Fleming in eine Kirche getreten ist um dort über sein Leben nachzusinnen, im 2. Kapitel dessen Jugendgeschichte ein, und führt mit Beginn des dritten Kapitels wieder ins Freie zurück. Aehnlich wird auch in Thomas Manns „Zauberberg“ Wesentliches aus der Jugend Hans Castorps nachgeholt.

Die Mitteilung der Vorgeschichte durch ein Manuskript findet sich wohl in den Novellen Mügges, ist dann aber bei analytischem Aufbau nicht mehr Exposition, sondern gibt in weiter Ausholung, oft ohne daß dies geahnt würde, die Voraussetzungen zu den im Rahmen gezeichneten Zuständen [1]).

Die zweite Aufgabe, welche die Exposition zu erfüllen hat, ist das künftige Geschehen vorzubereiten. Und hier ist anzuerkennen, daß Mügge, selbst wenn das Lob Robert Prutz' [2]) einiger Einschränkung bedürfte, meist mit all der Umsicht und Genauigkeit vorgeht, welche diese empfindliche Stelle einer guten Erzählung erfordert. Während in seinen früheren Novellen die einzelnen Fäden der Handlung nacheinander gezogen werden [3]), sind sie später von Anfang an so eng verflochten, daß es schwer fällt, sie einzeln aufzulösen. Das wird ersichtlich bei einer Betrachtung der ersten Seiten des „Arvor Spang". Der Anblick der Folgefonden Gletscher regt Agnete zu einer Bergbesteigung an, die im 9. Kapitel ausgeführt wird; als sie, vor Haifischen gewarnt, ihre Hand aus den kühlen Wellen nimmt, zieht ihre scherzende Antwort: „nur der Allerwürdigste soll sie haben", die den Leser spannende Frage nach sich, wer dieser Glückliche sei; kaum steht fest, daß das Uferlicht von Holmedalsgard in Arvor Spangs, „König Spangs" Hause brennt, als Agnetens Sympathie sich jenem Manne zuwendet, dessen Ahnengeschichte nun erzählt wird; und wie das Boot nun gar anlegt, bis die Flut wiederkehrt und Arvors Wesen ebensosehr aus seinem Auftreten wie aus seiner Häuslichkeit klar wird, wie seine Beziehungen zu Jakob Aalsens Tochter Gerda angedeutet und auf politische Zwistigkeiten angespielt wird, darin er noch eine bedeutsame Rolle spielen soll, das ist mit Meisterschaft komponiert. Jede Zeile hat da ihre Aufgabe, jede Minute ihren Zweck, und dennoch fließt alles so ungezwungen, als wäre es dem Autor mühelos in die Feder geflossen.

Eine Art der Exposition ist durch Mügges Vorliebe für starke Spannungswirkungen bedingt: die Vorbereitung unver-

---

[1]) vgl. die Novelle „Der gefährliche Gast".

[2]) Robert Prutz („Die deutsche Literatur der Gegenwart", Lpz. 1859 S. 212) erkennt an, daß „keiner mit den Kunstgriffen des belletristischen Handwerks so vertraut ist, und sie so geschickt anzuwenden weiß, wie der Dichter des „Toussaint".

[3]) Als Beispiel sei die Novelle „Das Herz des Feindes" genannt.

muteter Ereignisse, die für irgend eine epische Zukunft geplant sind. Entweder wird in der Exposition, ohne daß dies vom Leser besonders bemerkt würde, ein Wort eingefügt, das später wieder zu erklingen berufen ist und dann in veränderter Lage die Erfüllung oder ihr Gegenteil um so deutlicher fühlen läßt, oder es wird eine besondere Seite des Charakters hervorgehoben, eine unbedeutende Handlung vermerkt oder sonst ein geringfügiger Umstand gestreift, der später eine Rolle spielen wird; keine im eigentlichen Sinne leitmotivische Technik also, wenn auch eine Teilwirkung derselben, nämlich das Verknüpfen entfernter Abschnitte der Erzählung, dadurch erreicht wird. So wird z. B. Gaston de Rivere [1]) von demselben Indianer aus Lebensgefahr gerettet (S. 172), dem er genau 150 Seiten vorher (S. 22) ziemlich unbegründeterweise ein Silberstück geschenkt hat. Rief ihm (auf S. 9) zu Eingang der Novelle der Jesuit Bonaventura zu: „Erinnert Euch, daß am Uruguai eine schreckliche Gastfreundschaft die Paulisten erwartet", so nimmt, als die beiden Gegner sich 150 Seiten später (S. 159) unvermutet in der Wildnis wieder treffen, die Anrede sogleich die Beziehung zur früheren Warnung wieder auf mit den Worten: „Ihr seid es, junger Mann, Ihr haltet Euer Wort und erscheint als Feind des Volkes Gottes am Paraguay, hütet Euch, daß auch das meine sich nicht erfülle" [2]).

Bei Mügge ist die Exposition meist mit dem ersten Kapitel abgeschlossen.

---

[1]) „Das Gold des Pinheiro's".

[2]) Auch Goethe wendet diese Technik an. (Goethes Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinrich Hubert Houben Lpz. 1925 S. 175. Gespräch vom 21. Januar 1827): „Nach den Gesetzen einer guten Exposition nämlich muß ich die Besitzer der Thiere schon vorne auftreten lassen. Wenn die Fürstin und der Oheim an der Bude vorbeireiten, müssen die Leute heraustreten und die Fürstin bitten, auch ihre Bude mit einem Besuch zu beglücken". — Aehnlich ist im „Wilhelm Meister" Felix' Unart, aus Flaschen zu trinken, die ihn im 10. Cap. des VIII. Buches rettet, bereits im 1. Cap. des V. Buches, also reichlich 300 Seiten früher, vorbereitet. — Ueber die Kunst, mit der Thomas Mann im „Zauberberg" den Schluß des ersten Bandes vorbereitet, vgl. Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Lpz. 1926 S. 206.

Einführung der Personen.

In dem Streben nach möglichster Anschaulichkeit des Erzählten führt Mügge, die epische Technik vermeidend, seine Gestalten stets dramatisch auf den Schauplatz der Handlung; sei es, daß er sie in einer bestimmten Tätigkeit zeigt, sei es, daß ein Wort, ein Ausruf oder eine Anrede das erste ist, womit sie ihre Gegenwart dartun.

Im ersten Falle wählt der Dichter gern einen für die Person kennzeichnenden Augenblick. So erscheint der Prinz von Oranien[1]), wie er in prunkvollem Lehnstuhle sitzend, einen Brief liest, der ihm soeben überbracht wurde. Aehnlich wird die Hauptfigur in „Rosalie“ eingeführt: „Es schlug neun Uhr und der junge Dr. Stern legte die Feder aus der Hand“. In „Lebensmagie“ wird der Schauspieler Rosenberg gezeichnet, wie er vor dem Spiegel seine Rolle einübt. Oder die Person befindet sich auf dem Wege zum Schauplatz der Handlung: „An einem schönen Nachmittage im Hochsommer des Jahres 1823 stieg ein einsamer Wanderer in das liebliche Tal von Gresivaudan hinab, der mit innerem Vergnügen die fernen Türme von Grenoble vor sich auftauchen sah“[2]).

Ebenso häufig läßt Mügge seine Gestalten redend auftreten: „Es hängt ein Wetter an den Bergen, sagte der alte Blawerpoult“[3]).

So dramatisch aber diese Einführung wirken kann, so sehr vermag ihre gehäufte Verwendung die Illusion gegenwärtigen Geschehens in das Gegenteil zu verkehren. Ein Beispiel hiefür (verkürzt wiedergegeben) bietet die Novelle: „Der Weg zum Glück“: „So sind die Menschen! immer bereit an jedem Fehlschlage ihrer Hoffnungen, an Allem, was sie Unglück nennen, zu verzweifeln“, sagte der Präsident .... „Mein Oheim ist ein Philosoph“, erwiderte der Assessor spottend. Die Gesellschaft stimmte lachend ein“. Da hier nicht nur eine Person spricht und eine zweite antwortet, sondern aus dem Nichts heraus ein

---

[1]) Das Herz des Feindes S. 3.

[2]) Das Mädchen von Gresivaudan S. 167.

[3]) Paul Jones S. 327.

ganzer Kreis von Gästen unangemeldet Urteil und Meinung einwirft, ergibt sich eine Disharmonie, welche in der Ausschaltung des optischen Sinnes begründet ist, der in peinlicher Spannung auf eine bildhafte Kompensation zu dem nur Gehörten wartet.

Zuweilen führt Mügge seine Gestalten auch durch die Gruppe ein. Dabei leitet er, entweder ohne dies näher zu begründen, auf die Personen über, die für die Erzählung wichtig werden, wie in den „Emigranten" (S. 218): „Im lauten Gespräch dieser Gruppe bemerkte man kaum, daß der junge Kapitän des Schiffes eine Dame in Begleitung eines Jünglings heraufgeführt hatte, die unverwandt nach der nahenden Küste starrten". Oder er gibt ein besonders auffälliges Kennzeichen an, welches die zu schildernde Gestalt aus ihrem Umkreis hervorhebt. Dies kann, wie im „Großen Basken", ein den Haufen übertönendes Kommando sein: „Ventero! rief eine gewaltige Stimme . . .", das den Rufer als Mann von Rang und Ansehen sofort erkennen läßt, oder Vorzüge der äußeren Erscheinung lenken die Aufmerksamkeit auf sich, wie bei Niklas Bremer [1]), „dessen hohe ungebeugte Gestalt das junge Volk überragte". Oder es wird, (wie im „Gold der Pinheiro's" S. 5) nach einem Ueberblick der auf Deck Versammelten, mit der Wendung: „Einen einzigen Passagier haben wir jedoch noch nicht erwähnt", derjenige herausgehoben, dem als Helden der Erzählung das Hauptinteresse gebührt.

Ist aber einmal die erste Gestalt eingeführt, so bietet das Hinzutreten anderer keinerlei Schwierigkeiten mehr [2]). Mügge weiß auch hier abwechslungsreich zu verfahren und durch allerlei Kunstgriffe zu spannen. Zwar begründen die Personen fast nie ihr Kommen und Gehen, und was Albert Ludwig von Gellert sagt: „daß der Verfasser sie hin- und herschiebt, um jeweils zusammenzubringen, wen er gerade braucht" [3]), gilt ebenso für Mügge.

Aber gerade diese Zufallstechnik, von der die plötzlich Angesprochenen meist ebenso überrascht sind wie der Leser, bedarf keiner Begründung, da der Zufall, „das Zusammentreffen

---

1) Der Voigt von Hiddensee S. 179.

2) vgl. Käte Friedemann, a. a. O. S. 133—139.

3) Robert F. Arnold, u. a., Das deutsche Drama. München 1925, S. 313.

zweier, in keinem (direkten) Kausalzusammenhang stehender Ereignisreihen"[1]), wohl im Weltzusammenhang begründet, einer Berechnung aber nicht zugänglich ist. Und so macht denn der Dichter hievon reichlich Gebrauch, indem er die Türe sich immer dann öffnen läßt, wenn das Interieur beschrieben und sein Inwohner an das Ende einer Gedankenreihe oder eines Monologes gekommen ist und der Faden der Erzählung ohne das Hinzutreten einer neuen Gestalt abzureißen drohte. So etwa in Paul Jones (S. 328): „Jetzt wandte er sich um, und als er sah, daß seine Frau hereintrat, . . .". Häufig aber läßt der Dichter die hinzukommende Person an den Monolog des Inwohners anknüpfen, sei es, daß sie den begonnenen Satz unvermutet beendigt[2]), oder, wenn dieser eine Frage war, nach Art eines Geistes plötzlich antwortet, oder der Eintretende vernahm nur im allgemeinen ein Selbstgespräch und forscht nun nach dem Inhalte des Gesagten[3]), oder endlich, er benutzt die Tatsache eines lauten („endlich rief er aus") hitzigen Selbstgespräches um nach dem Grunde der Erregung zu fragen[4]).

Diese Technik kommt dem Erzähler namentlich da zustatten, wo die erste Person einem entfernten Ziele zuwandert, wie im „Mädchen von Gresivaudan". Hier erfolgt auf den Ausruf des auf einsamer Höhe die Landschaft abzeichnenden Fremdlings: „Nur wenige Minuten noch diese Beleuchtung" die prompte Antwort: „Höchstens noch fünf!".

In anderen Fällen bedarf es selbst des Monologes nicht. Geheime Tapetentüren tun sich auf, (David S. 121) eine Staffelei hat den Lauscher gedeckt (Ebenda S. 117), Bäume und Hecken halten ihn verborgen (Jakobine S. 10), dem Dunkel der Nacht entsteigen urplötzlich Gestalten und geben ihre Anwesen-

[1]) Rudolf Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Berlin 1910, III. Band. S. 1903.

[2]) „Lebensmagie" S. 248: „Die Pest auf allen Narrenkram der Zeit!" „Sagt Shakespeare, mein teurer Freund, versetzte eine lachende Stimme, und zur Tür herein trat ein breitgeschulterter Mann".

[3]) „Zwei Bräute" S. 145: „Gott sei es geklagt! es kann nicht sein!" „Was kann nicht sein? fragte eine lustige Stimme dicht bei ihm . . .".

[4]) vgl. Goethe, Faust. (Wagner:) „Verzeiht ich hör' euch declamieren; Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel?"

heit durch einen Händedruck [1]), oder durch einen derben Schlag auf die Schulter kund [2]). Nicht selten auch taucht eine Person im Gedankengange der gegenwärtigen auf und tritt dann kurz darauf in das Zimmer [3]), oder sie erscheint dem Träumenden [4]) und weckt ihn, als er ihren Namen ruft, leise auf, wobei Traum und Wirklichkeit sich wunderlich mischen und ineinander übergehen [5]), oder steht als Feind vor seinem Lager, die idyllischen Bilder von Heimat und Geborgensein jählings zerstörend [6]).

Das Auftreten einer Person kann aber auch vorbereitet sein [7]) und dann wird sie meist im Gespräche erwähnt [8]), woraus

---

[1]) „Zwei Bräute" S. 200/01: „So stand sie zitternd an dem Tore, als eine Hand leise die ihre faßte und die freundliche Stimme (es ist Nacht!) des Hofrats sie begrüßte".

[2]) „Jakobine" S. 6: „Mit einem Male aber erhielt er einen so gewaltigen Schlag auf die Schulter . . ."

[3]) „Neffe und Nichte" S. 100: „Du wirst nicht daran denken, wenn Du sie siehst — da sind sie selbst, rief er und eilte der Tür zu. Diese hatte sich jedoch schon geöffnet".

[4]) Ebenda S. 203: „Mitten in seinen Träumen berührte eine Hand seine Schulter und eine lachende Stimme fragte . . .".

[5]) „Jakobine" S. 108—110. Die Gestalten aus Jean Froissart's Chroniken und Poesien, die der Gefangene in seinem Turmzimmer liest, beschäftigen ihn noch im Traum, umso mehr als die ehemalige Eigentümerin der alten Bände in eben diesem Gemache vor 200 Jahren eines elenden Todes gestorben ist, sodaß sie, das Fräulein von Clerisson, ihm selbst erscheint und den Roman „Melidor" vorliest. Endlich läßt sie seufzend das Buch fallen, sieht ihn lange mit den zum Tode traurigen Augen an, und beginnt zu flüstern. Im Halbschlafe antwortet Eduard — dies der Name des Helden — und schwört Jakobinen ewige Liebe: Die Gestalt beugt sich über ihn hin, eine helle Stimme ertönt und der Erwachende erkennt die treue Geliebte: „Jakobine! rief er und riß sich von dem Lager auf, es ist kein Traum!" Und der Leser erfährt von der geheimen Wendeltreppe und einer bis dahin verborgen gebliebenen Tapetentüre, die alles ermöglicht hätten.

[6]) So schreckt Landen („Das Herz des Feindes" S. 93) seinen Gegner Rache heischend auf.

[7]) vgl. Ernst Heinrich Heß, Die Einführung der Personen in die Erzählung (Das literarische Echo, 23. Jg., H. 1, Sp. 1358—66).

häufig schon ihre Bedeutung geahnt werden kann. Ist von einer Gestalt immer wieder die Rede, ohne daß sie selbst auftritt, so ergeben sich Spannungswirkungen, die Mügge mannigfach zu variieren weiß: der Erwartete wird (wie in „Erich Randal") schon vom Schiffe aus angeblich auf der Landungsbrücke gesehen und spät erst erkennen die Enttäuschten ihren Irrtum. Aber auch andere Mittel finden sich. So heißt es in „Sylvia": (S. 276): „Der Professor wollte antworten, als sein Blick auf den Schatten eines Menschen fiel, der sich rasch der Laube näherte. Im nächsten Augenblicke stand er auf, die Sprache versagte ihm, dann aber schrie er mit aller Heftigkeit ..." [1]). Oder der Dichter beschreibt eine Gestalt nach ihrer Erscheinung, würdigt ihre Bedeutung in einer von Satz zu Satz sich steigernden Art, sodaß der Leser ordentlich darauf brennt, den Namen zu erfahren, der denn auch im Schlußsatze erklingt: „Seine Unscheinbarkeit und Häßlichkeit war die Hülle einer Größe, die den Verwegensten plötzlich überraschte und beugte, wenn er seinen feurigen Blick auf ihm ruhen ließ. Alle fürchteten, Viele liebten und verehrten ihn mit fast göttlicher Bewunderung; die meisten glaubten, daß die Sache des Königs nicht verloren sei, so lange er sie schütze. Er war die Seele, die letzte Hoffnung seiner Partei, aber auch der Gegenstand des Neides und des Hasses seiner Nebenbuhler. Seine Taten und Kämpfe, so wunderbar und heldenmütig, füllten die Welt. Es war der Marquis Charette. („Jakobine" S. 75/76).

---

[8]) So ist (in „Neffe und Nichte") von Walthers Oheim wiederholt (S. 14, S. 36) die Rede, ehe dieser mit Namen genannt wird. Dies geschieht auf originelle Weise: „Er stand dicht an der Tür, wo das große Messingschild gleich einem heraldischen Wappen blitzte; aber die Züge und Linien verwebten sich nicht zu Helmen und Feldern, sondern sie zeigten nur in großer, gotischer Schrift die Worte: Anselm Walther und Compagnie" S. 42). S. 46 tritt Walther auf. — Aehnlich wird in „Liebe in alter Zeit" gesprächsweise auf die erwarteten Personen hingewiesen: „Wo ist Elisabeth?" . . . . „Und der Lieutnant?" . . .

[1]) Vergleichbar ist die Ankündigung Toms und Christians (Thomas Mann, „Buddenbrooks" S. 17), die Tony im Spion erblickt, oder der Gäste durch die Glocke der Windfangtür (S. 18 u. 21).

Charakteristik.

Da für den Menschen das Interessanteste immer wieder der Mensch ist, nimmt die Darstellung von Charakteren, sei es in mehr oder weniger ausführlicher Schilderung, sei es durch Mittel der dramatischen Technik, in der erzählenden Dichtung naturgemäß einen breiten Raum ein.

So natürlich nun für den Epiker, der seinen Stoff überschaut, gliedert, das Interesse verteilt und nach vorgefaßtem Plane „Gesinnungen und Begebenheiten“ [1]) vorträgt, die zusammenfassende Wesensschau seiner Gestalten erscheint, so sind seit Blankenburg [2]) doch immer wieder Bedenken dagegen erhoben worden. Spielhagens schroff ablehnender Standpunkt ist bekannt [3]). Aber auch Kellen will die Technik der „Charaktergemälde“ nur für Nebenpersonen gelten lassen [4]). Auf der andern Seite stehen die Verfechter der Rolle des Erzählers und sprechen ihm ausdrücklich das Recht zu „seinen Eindruck von einer Gesamtpersönlichkeit, da er durch die Handlung nicht erschöpft wird, auch unabhängig von dieser auszusprechen“ [5]). Für die Novelle besitzt diese Forderung umsomehr Gültigkeit, als sie, ihres meist geringeren Umfanges wegen [6]) gar nicht Raum hat,

---

1) Goethe „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ V. Buch, VII. Cap.

2) Blankenburg, Versuch über den Roman. Lpz. u. Liegnitz. 1774 S. 283, gibt der Darstellung, „wie alles in der Natur erfolgt, werdend“ den Vorzug vor der „bloßen Erzählung der sich zugetragenen Sache“. Ueber Blankenburg vgl. Hans Heinrich Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Lpz. 1926 S. 330. und die Münchener Dissertation von Anneliese Flörsheim 1925.

3) vgl. Spielhagens Parodie am Beispiele Homers („Beiträge“ S. 89). „Es gibt nur eine Darstellungsweise: alles für, alles durch die Personen“. Dazu Beispiel und Gegenbeispiel eines Romananfanges (a. a. O. S. 91 f).

4) Keiter u. Kellen, Der Roman 3./ Essen-Ruhr 1908, Kap. III. § 7.

5) K. Friedemann, a. a. O. S. 156.

6) vgl. H. H. Borcherdt, a. a. O. S. 7. — Spielhagen, S. 280 u. a. —

alle auch nur wesentlichen Merkmale eines Charakters durch Reden und Handlungen darzustellen, sodaß sie daraus abstrahiert werden könnten. Bedient sich der Dichter ja auch sonst der Zusammenfassung und sei es nur in der Anwendung des Verbums[1]).

Mügge hat in keiner seiner Erzählungen auf das Charaktergemälde verzichtet, wenn sich auch feststellen läßt, daß dessen Umfang von anfänglich seitenlanger Beschreibung sich in späteren Werken auf kürzere Einschübe verringert hat und seine Stellung innerhalb des epischen Geschehens eine unauffälligere geworden ist.

Sind mehrere Personen gleichzeitig zu beschreiben, so geschieht dies der Reihe nach: „Der Erste, welcher das Zimmer betrat . . .; der zweite der Männer . . .; der dritte der Herren . . .“[2]), wobei meist kontrastierend vorgegangen wird.

In den meisten Fällen folgt die Charakteristik der Personeneinführung entweder unmittelbar oder kurz darnach. Nicht immer wurde dabei die von Spielhagen[3]) gerügte Unterbrechung der Situation vermieden. So wird in der Novelle „Zwei Bräute“ (S. 171) erzählt, „Richard öffnete die Tür und stand dicht vor seiner Muhme Mylady Recha“, in welcher Stellung die beiden regungslos verharren, bis der Autor (S. 177) mit der Beschreibung von Rechas Aeußerem, und der zuweilen szenische Gegenwart annehmenden Vorgeschichte der beiderseitigen Beziehungen fertig ist, bis er nach diesem Umwege mit dem Satze „So finden wir nun die Beiden wieder“ den Bann bricht und die Gestalten sich von neuem zu bewegen und zu sprechen beginnen.

Mügge knüpft die Charakteristik vorwiegend an die äußere Erscheinung an. Hierbei gehen beide derart ineinander über, daß ihre gesonderte Behandlung nur theoretisch möglich erscheint. Ist doch auch die Kleidung ein wesentlicher Ausdruck von Innerlichkeit, abgesehen davon, daß sie als Uniform die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen und wirtschaftlichen Klasse anzeigt[4]).

---

[1]) vgl. Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Lpz. 1901.

[2]) „David“ S. 105.

[3]) Spielhagen, Beiträge S. 276.

[4]) vgl. Richard Müller-Freienfels, Die Seele des Alltags. Berlin 1925. („Die Psychologie der Kleidung“ S. 175 ff.).

Nach einer Beschreibung des Kostüms wendet sich Mügge in seinen früheren Novellen der Gesamtcharakteristik zu, die zuweilen von einem Typus ausgeht, sei es in Uebereinstimmung mit ihm, sei es in kontrastierendem Vergleich. Die stereotype Formel diesen einzuleiten lautet gewöhnlich: „Es war einer von den Menschen, welche . . .“ oder: „Dieser berühmte Mann . . . war eine von jenen blassen und mageren Gestalten von schlichtem Aeußern, welche wenig essen, Nachts nicht schlafen und viel denken, und welche schon Cäsar als die Gefährlichsten erkannte[1]). Aehnlich heißt es von Jakob Arnheim, er „gehörte jedenfalls zu der ungeheuren Mehrzahl derer, die mit dem Wahlspruch geboren werden: „Nehmen sei Dir immer seliger, als geben!“[2]).

Nach dieser allgemeinen Kennzeichnung folgt stets die Beschreibung im einzelnen, die sich von einem Steckbriefe[3]) nur durch die charakterologische Ausdeutung der einzelnen Züge unterscheidet. „Sein dünnes hellbraunes Haar“, so wird in Mügges Erstlingsnovelle der Prinz von Oranien portraitiert, „war von der linken zur rechten Seite des Schädels gekämmt; die hohe gewölbte Stirn eines scharfen Denkers lag frei und offen, und in den graublauen großen Augen, welche von langen Wimpern beschattet waren, leuchtete der scharfe, beobachtende Blick eines vollendeten Menschenkenners. Eine proportionierte, etwas gebogene Nase und ein feingeformter Mund mit schmalen Lippen vollendeten das Ganze. Die Form seines Gesichts war lang, und die hervorstehenden Backenknochen gaben dem Kopfe etwas Eckiges; sie bekundete aber zugleich, durch die Schärfe dieser Formen, die Schärfe des Geistes, welcher hier seine Wohnung hatte“[4]). Wenn in diesen Lavater'schen oder Gall'schen[5]) Studien der Versuch verschiedene Merkmale aufeinander zu beziehen, oder sie, um der bloßen Aufzählung zu entgehen, auf einen gemeinschaftlichen Nenner zu bringen noch wenig geglückt

1) „Das Herz des Feindes“ S. 4. — vgl. „Neffe u. Nichte“ S. 10.

2) „Neffe u. Nichte“ S. 59.

3) vgl. Die Aufzählung aller deratigen Merkmale bei Scharrelmann, Die Technik des Schilderns und Erzählens. Braunschweig u. Hamburg 1921. 6. Abschnitt.

4) „Das Herz des Feindes“ S. 4 f.

5) In der Novelle: „Lebensmagie“ (S. 323) wird Gall ausdrücklich erwähnt.

ist[1]), so ist in späteren Novellen deutlich das Streben nach Zusammenfassung wahrzunehmen. Die lange Reihe der charakteristischen Einzelheiten verringert sich zur Auswahl, aus dem Mosaik wird eine andeutende Radierung, wobei der Dichter die „produktiven Züge" aussucht[2]), unter denen die Augen am bezeichnendsten sind. Sie sind feurig oder „starr" und „tierisch"[3]), „entzündet" und „gläsern"[4]), „schön geformt"[5]), „blau" und „schimmernd"[6]), sie ruhen „zärtlich und um Vergebung bittend auf Lianen"[7]) oder blicken sie „ängstlich" an[8]). Indessen schöpft der Dichter noch tieferes Wissen um Seelisches aus ihnen: „Das flackernd unstete Feuer hätte ihm sagen können, daß eine sehr ungezähmte Natürlichkeit in dieser schönen Hülle lebe"[9]), ja er interpretiert ganze Sätze aus dem Blick: „Der Blick, welcher dem seinen begegnete, schien ihm zu sagen: Lerne mich nur erst kennen, guter Freund, und Du wirst schon sehen, daß es nicht so leicht ist, mich umzustimmen; am wenigsten durch Schmeicheleien"[10]); oder er liest aus ihm ein ganzes im Kampf des Lebens gewordenes Charakterbild: „Düster und mit einem erstarrenden Blicke begabt, sprachen (seine Augen) von der zähen Stärke seines Charakters und dem unerschütterlichen Mute und

---

[1]) vgl. Die Art, wie J. P. Jacobsen („Frau Marie Grubbe", Inselausgabe S. 2) erst die Nuancen wiedergibt, die das gedämpfte Licht auf dem blassen Gesichte Mariens schafft, den „mattgüldnen Ton, der die bläulichen Schatten unter den Augen weniger sichtbar machte"; die roten Lippen, die „purpurbraun" wurden „und die großen blauen Augen . . . fast schwarz". Nach dieser Farbensuggestion erst setzt der Dichter nochmals an, um die Formen nachzubringen: „Sie war wirklich allerliebst: eine gerade Stirn" usw.

[2]) vgl. die wenigen Striche, die Thomas Mann („Zauberberg" II S. 154) genügen, um in der Phantasie des Lesers aus englischer Wäsche, kanariengelbem Haar, nahe beisammenliegenden blauen Augen und einem halb wegrasierten Schnurbärtchen die Gestalt des Onkels James Tienappel entstehen zu lassen.

[3]) „Jakobine" S. 23.

[4]) Ebenda S. 28.

[5]) „Zwei Bräute" S. 125.

[6]) „Neffe und Nichte" S. 60. — [7]), [8]) Ebenda S. 193. —
[9]) Ebenda S. 60. — [10]) Ebenda S. 105.

Hasse, der sein langes Leben begleitete"[1]). Da aber eigentlich nicht das Auge selbst, sondern nur seine Umgebung sich ändert und im Verein mit mannigfaltigem Mienenspiel Seelisches ausdrückt, zieht der Dichter auch dieses heran. So heißt es von Dolores[2]): „Heute aber empfing sie ihn mit einem sehnsüchtigen, doch ernsten Gesicht, in welchem eine fast zornige Erregtheit sich aussprach". Etwas humoristisch hat Mügge seine physiognomischen Deutungen in leichter Variation des Goethe'schen Wortes „Sieht man am Hause doch gleich, wes Sinnes der Herr sei"[3]) selbst ausgesprochen[4]). Die wörtliche Anwendung dieses Satzes aber gab ihm die zweite Möglichkeit, seine Gestalten zu charakterisieren: dem Charaktergemälde reiht sich die Schilderung der Häuslichkeit seiner Figuren, das Milieu, an.

Als Beispiel möge eine Stelle aus „Neffe und Nichte" (S. 22) angeführt sein: „Er war in der Wohnung eines Mannes von Stande und eines Gelehrten. Der Luxus schimmerte aus eleganten Mobilien, die Gelehrsamkeit aus mehreren großen Schränken voll Bücher, und beide Eigenschaften mischten sich auf eine etwas wirre, seltsame Weise auf Tischen und Stühlen. Hier lagen Wappen mit Kupfern und schöne naturhistorische Werke, dort aber eine Fülle von kleinen, zierlichen Kunstsachen, Gegenstände der auserwählten Toilette und manche teure und kostbare Spielereien. Ein Schreibtisch stand geöffnet, und offenbar war der Eigentümer wenige Augenblicke früher entflohen, denn noch lag die goldene Feder voll Tinte bei buntverziertem Papiere, und dieser ganze kostbare Schreibapparat, von Silber und Rococoarbeit schien weit eher einer Dame zu eignen, als einem aus dem Sande der Wüste zurückkehrenden Gelehrten. Walther hatte Zeit, darüber nachzusinnen, und überall dergleichen Widersprüche zu entdecken, die teils auf rüstige, schaffende Arbeit, teils auf weichliche Ueppigkeit deuteten. Ein wenig sonderbar schien es ihm auch, daß statt des Divans mehrere weiche Seidenpolster auf dem Boden lagen, vor denen eine köstliche Decke ausgebreitet war. Auf den runden Kissen, welche dies türkische Ruhebett schlossen, lagen Bücher und eine echt türkische Pfeife, der Schibuck von Rosenholz mit edlen

[1]) „Das Gold der Pinheiro's" S. 85.
[2]) Ebenda S. 117.
[3]) Goethe, Hermann und Dorothea III 15.
[4]) „Simon", S. 350.

Steinen und Perlen besetzt und mit der breiten Bernsteinspitze, lehnte darüber. Walther lächelte über diese orientalische Bequemlichkeit, und eben als er versuchte, wie behaglich es einem Pascha sein möge, der mit allem Ernst und aller Würde des Asiaten in diese weichen Kissen geschmiegt, die blauen Ringe des köstlichen Dampfes verfolgend, seine schönen Sklavinnen vor sich tanzen sieht, trat Gilgenström herein. Verwundert blickte er auf seinen bequemen Gast, der nicht rasch genug sich erheben konnte, als der Graf schon an seiner Seite war und mit Mühe einen Unwillen zu bekämpfen schien, der um den lächelnden Mund zuckte".

Mindestens ebenso bezeichnend wie die Ausstattung des Raumes für die zwei Grundzüge im Wesen Gilgenströms, sind die Reflexionen Walthers darüber, und die Art, wie der Eigentümer das unstatthafte Betragen seines Gastes aufnimmt, ist rückgreifend charakteristisch für ihn selbst.

Ebenso wird die Einrichtung der Stuga Arvor Spangs zur Erklärung seines Wesens herangezogen und auf seine wie seiner Vorfahren Geschichte hingewiesen.

Die Lebensgeschichte einer Person, soferne sie geeignet ist, ihr Charakterbild abzurunden, gibt Mügge häufig im Zusammenhange, wobei, selbst wenn die von Spielhagen gerügte Unterbrechung der Handlung meist vermieden wird [1], doch jener andere Vorwurf „indiskrete Mitteilungen des Autors hinter dem Rücken seiner Person in das Ohr des Publikums" zu geben, bestehen bleibt [2]. In der Tat hat der Leser im 5. Kap. der „Pinheiro's" den Eindruck, als stünde er mitten unter den feindlichen Parteien, die zur Versöhnung in der Kirche St. Pauls versammelt sind und der Erzähler flüsterte ihm von Krieg, Haß und Blutrache zu, bald auf das greise Haupt der Pinheiro's, bald auf Joao Ramalho weisend [3].

Die angegebene Stelle ist zugleich Beispiel für eine vierte Möglichkeit der Charakterisierung durch den Autor: den Vergleich. Nachdem zuerst der eine Führer gekennzeichnet wurde, fährt der Dichter fort: „Joao Ramalho schien dagegen klein und

---

[1]) Spielhagen, Beiträge S. 276 f. — Käte Friedemann, a. a. O. S. 143.

[2]) Spielhagen, Beiträge, S. 94.

[3]) „Das Gold der Pinheiro''s" S. 85.

von unvorteilhafter Bildung", worauf die übrigen Angaben folgen. Mügge kann sie hier in breiterer Ausführung geben, da die Parteien sich soeben zu beiden Seiten des Altars aufstellen, der Fluß der epischen Handlung also kaum gehemmt wird. Hierher gehören ferner alle jene Parallelen, die, obwohl sie zuerst szenisch geschildert wurden und der Leser sie selbst ziehen konnte, dennoch vom Dichter ausdrücklich angegeben werden, wie auch solche, bei denen es zweifelhaft bleibt, ob der Erzähler nur die Tatsachen gibt und diese für sich sprechen sollen, oder ob eine Absicht vorliegt. In „Neffe und Nichte" (S. 189) deklamiert der witzige Kaufmann, um Walther zu necken, der sich fälschlich als Verfasser eines Gedichtes ausgegeben, die Fabel von der Dohle: „worauf Laura errötete, die kleine Freundin die Augen niederschlug, Philippine lächelte und Adelheidchen laut lachte". In der gleichen Novelle (S. 243) wird das gegensätzliche Verhältnis der beiden Nebenbuhler vom Autor festgestellt: „Walther bemerkte sehr wohl, daß der Graf sich mehrere Tage ganz in seinem Zimmer abgesperrt hatte . . . Leopold dagegen wurde von einer inneren Glut ruhlos umhergetrieben, und das war auch ein besonderes Zeichen dieser beiden so entgegengesetzten Charaktere. Der Eine suchte in tiefster Einsamkeit den Frieden, der Andere griff in alle Adern der lauten Welt, um seine Empfindungen darin abzustumpfen" [1]).

Wenn diese Meditationen des Autors als unkünstlerisch erscheinen, so ist dies weniger in seinem Hervortreten begründet, als in jener überdeutlichen Art, Schlüsse vorwegzunehmen, die der Leser selbst ziehen sollte, wodurch ihm als einem nur rezeptiv Tätigen die Befriedigung der Mitarbeit genommen wird, die Genugtuung all das selbst aufzufinden, was der Dichter etwa in sein Werk „hineingeheimnist" haben mag [2]), die Linien zu

---

1) Aehnlich „Neffe und Nichte" S. 24.

2) Bernhard Seuffert, (Beobachtungen über dichterische Komposition I. — German. Roman. Monatsschrift I. Jg. 1909 S. 599—617) ist auf Grund seiner Studien, wie aus persönlichem Verkehr mit Gottfried Keller, überzeugt, daß er sich ebenso wie Goethe darüber freute, so viel (in den „Grünen Heinrich") hineingeheimnist zu haben". (S. 617). — vgl. auch die Zusammenstellung von Deutungsversuchen des Goethe'schen „Märchens" in der Reclam-Ausgabe (Univ.-Bibl. Nr. 6581 bis 83).

Ende zu ziehen, die er auf einen bestimmten Schnittpunkt hin angelegt hat.

Wenig künstlerisch, weil nur ein leicht zu durchschauender Kunstgriff eine direkte Beschreibung zu vermeiden, ist die Selbstcharakteristik der Personen, welche zu den dramatischen Möglichkeiten der Gestaltenzeichnung überleitet.

So begrüßt etwa Moritz im „Medaillon" (S. 333) seinen Freund mit den Worten: „Da bin ich am grünen Rhein, und drücke mir nicht so heftig die Hand, ich bin es wirklich, ein Mann von Fleisch und Bein, obwohl ich mich ein wenig verändert haben mag" [1]), indessen der Angeredete einen vorteilhaften Wechsel der äußeren Erscheinung feststellt und im Vergleich mit ehedem Gestalt, Gesichtszüge, Haar und Bart, Hände, Wäsche und Kleidung anerkennend beschreibt. Aehnlich kennzeichnet sich, nachdem er bald als „Landbesitzer", als „Hausherr", „tapferer Krieger" und „Landmann" bezeichnet wurde, endlich der Held (im „Gefährlichen Gast" S. 155) selbst: „Ja, meine Lucie, ... ich gehöre zu den Glücklichen, die .....". Wenn aber der Kastellan („Jakobine" S. 102) versichert: „So will es der Herr Marquis, und Pierre Segrier weiß sich in solchen Angelegenheiten zu benehmen", so ist damit nicht nur die Mitteilung seines Namens bezweckt; vielmehr erscheint sie hier unabsichtlich und entspringt einer besonderen Seite seines Charakters, seinem Stolz, der ihn veranlaßt von sich, als von einer Respektsperson, einem Dritten zu reden, während offenbare Komik beabsichtigt ist, wenn A. P. Grün sich warnend zuruft: „Grün, nimm dich in Acht, laß dich nicht zum Besten haben . . ." [2]).

Die vielfältigen Möglichkeiten, die dramatische Technik ge-

---

[1]) In dem Aufsatze: „Wie man Romane schreibt". Indiscretionen aus den Roman-Werkstätten von Theodor v. Sosnosky (Die Gegenwart 59. Bd. 1901 Nr. 22, S. 345 ff. findet sich eine den „Familienblatt-Roman" parodierende Parallele: „Gott zum Gruße, alter Junge! Da wär' ich wieder in meinem lieben B. . . . ja, sieh mich nur zweifelnd an, . . . ich bin wirklich Wolfg. Brausewetter . . .".

[2]) „Bilder der Zeit" S. 43. Die Aehnlichkeit mit Launcelot's Selbstgespräch (Shakespeare, The Merchant of Venice II, 2) ist vollkommen: „take heed, honest Launcelot, . . . do not run" . . . etc.

währt: Charakteristik durch Dritte, welche damit selbst rückgreifend gekennzeichnet werden; durch Handlungen, durch Inhalt und sprachliche Form der Dialoge u. ä. mögen nur erwähnt werden.

Kennzeichnender für Mügges Technik sind stereotype Attribute, individuelle Besonderheiten der Rede und allerlei durch das Medium der Ironie oder des Humors gebrochene Lichter, die seine Charaktere umspielen.

Da nach dem Worte eines Dichters nicht jedem jede Geschichte passiert, können individuelle Erlebnisse als wesensbedingt und somit für eine Person charakteristisch aufgefaßt werden. Umgekehrt mag es auch geschehen, daß der Erzähler seine Personen Vorgänge erleben läßt, in der offenkundigen Absicht, ihr Wesen dadurch kräftiger herauszustellen. Bei Mügge findet sich dieses Prinzip — meist in's Humoristische gewandt — überall da, wo er eine Gestalt seiner Novelle tendenziöserweise in komische Verlegenheiten, in lächerliche Situationen bringt.

So muß Magnus Capelen [1]), königlich norwegischer Sekretär, gelegentlich einer Bootsfahrt auf dem Holmedalsee wie zur Strafe für seine politischen Spöttereien gegen Arvor aus dem Nachen jählings in das Wasser fallen, und nicht genug damit, Spott und Schadenfreude lange nachher noch ertragen; zum letzten Male genau hundert Seiten später, als seine Hoffnungen auf Gerdas Hand mit ihrem Nein auf immer versinken. Aehnlich gedemütigt wird Magnus' Oheim, Staatsrat Capelen, als er die Heirat seines Mündels mit Christi Aalsen, Standesrücksichten halber, untersagen will: ein Adjutant des Königs bringt statt der erhofften Rangerhöhung den blauen Brief, und Capelen stimmt, gebrochen, allem zu [2]). So muß sich Bruno von Wardo bei einer Volksbelustigung mit Honig besudeln, während Eckbert Bremer im Wettrudern siegt; so widerfährt jenem wenig später, einem königlichen Kammerherrn, Schande, während Eckbert, der Sohn des Vogtes, die Liebe Tinas von Wardo gewinnt [3]).

Kastendünkel, Hochmut und Anmaßung werden so durch Handlungen und Erlebnisse charakterisiert und freiem Bürgertum, rechtschaffener Ehrbarkeit, gegenübergestellt.

---

1) „Arvor Spang" S. 94 u. 194.
2) „Arvor Spang" II. Teil, Kap. VIII.
3) „Der Voigt von Hiddensee, Kap. III.

Ueberall weiß der Dichter feine psychologische Züge anzubringen. Etwa in der Charakteristik Carolinens („Das Medaillon" S. 373): „Hierauf grüßte der Herr mit dem höflichsten Anstande, ließ sein Pferd einige Sprünge machen, und schoß dann wie ein Pfeil davon, was ein stolzes Entzücken bei Carolinen erzeugte, besonders da ein Wagen voll Damen so eben herankam, die Alles mit angesehen hatten". Oder, wenn Graf Herfurt, aus französischer Gefangenschaft heimkehrend, nicht eher wagt, nach seinen Lieben in der Heimat zu fragen, bis er selbst die Schwelle des Vaterhauses überschreitet. („Die schwarze Dame").

Die Technik, einzelnen Personen gewisse Gegenstände leitmotivartig beizugeben, die sie als unentbehrliche Requisiten bei jeder Gelegenheit handhaben, ist von Dickens ausgebildet und auf die Spitze getrieben worden [1]). Mit den gleichen Mitteln charakterisiert auch Mügge und erzielt dabei die prächtigsten Wirkungen, sei es, daß die Wahl des Gegenstandes an sich schon bezeichnend für seinen Träger ist, oder daß ein allgemein gebrauchter in der individuellen Anwendung durch seinen Eigentümer erst kennzeichnend wird.

Eli Waldmann [2]), „der Geldsäckel des Adels" trägt beständig sein großes Rechnungsbuch unter dem Arm, um es jederzeit vorlegen zu können, Henrik Jansen, der Vöelappe schwenkt unweigerlich seinen „Glanzhut", „knickst" und „grinst", so oft er des Landrichters ansichtig wird [3]).

Da ist jene Galerie einfacher, bunter, oder goldener Dosen, die nach Kostbarkeit und Art ihres Gebrauches den Besitzer kennzeichnet, daraus Robespierre [4]) „kaltblütig eine Prise nimmt" Banquier Lorbach" [5]) „den Duft des Tabaks einsog und gleichgültig fortfuhr", oder Walther [6]) dabei „die Achseln zuckte und den jungen Menschen durchdringend ansah". Sie wird dem

---

1) Wilhelm Dibelius, Charles Dickens, Leipzig u. Berlin 1916, S. 376.

2) „Die schwarze Dame".

3) „Der Schütz von Senjenoe".

4) „David" S. 213.

5) „Sylvia" S. 247.

6) „Neffe und Nichte" S. 52.

gesellschaftlich niedrigergestellten herablassend angeboten und mit gehöriger Subordination bescheidentlich benutzt [1]).

Nicht minder als die goldne Dose, die jedem Leser Mügge'scher Novellen unzählige Male begegnet, spielt die Pfeife eine ganz besondere Rolle. Auch sie wird in der Art ihrer Gebrauchnahme zum Ausdruck der persönlichen Eigenart ihres Besitzers. Sie qualmt in mächtigen Schwaden, wenn augenblickliche Erregung tiefere Züge aus ihr entnimmt, oder quirlt in feinem blauen Gekräusel, wenn ihr maßvoller Herr im leichten Geplänkel der Gedanken und Einfälle versunken ist. Zwischen ihrem Inbrandsetzen und dem ersten Zuge vergehen zuweilen mehrere Seiten, die der Erzähler mit allerlei Reminiszenzen, mit Personalangaben, oder Einzelheiten aus dem Vorleben der Gestalt ausfüllt; selbst Form und Farbe werden nicht vergessen: „In den Händen hielten sie die langen, feinen, weißen Tonpfeifen mit farbigen Spitzen, deren blauringelnde mächtige Wolken die wichtigen und tiefsinnigen Gedanken anzeigten, von deren Verfolg sie aufgestört waren" [2]).

Unnachahmlich ist Bader Grün [3]) gezeichnet, „J. P. Grün", wie ihn der Dichter, in voller Würdigung seiner Wichtigkeit, meist mit vollem Namen nennt, wie er, dem „Bader Wispel" Mörikes nicht unebenbürtig, im Widerschein der Glaskugeln des Schusters „sein verkleinertes Bild, das ihm sehr zu gefallen schien", betrachtet. Und dies selbst mitten im Satze: „Nun, es war Einer nach der neuesten Mode", versetzte Herr Grün, „sonst möchte ich behaupten — hier betrachtete er sich wieder en miniature in der Glaskugel und schnitt ein paar Gesichter zur Probe — daß es wenigstens wohl eben so bedeutende und schöne Männer gibt [4]). Wie gut ist seine aufgeregte Haltlosigkeit mit ein paar Gesten gezeichnet: „Er fuhr mit den Händen durch sein Haar, knackte und schlenkerte mit allen Fingern . . ."

Ist Grüns Wesen durch seinen Beruf mitbedingt, so Niklas Bremers, des Seemanns Art nicht minder, der „die Finger

---

1) vgl. „Bilder der Zeit" S. 9.
2) „Sylvia" S. 232.
3) „Bilder der Zeit" S. 9.
4) „Bilder der Zeit" S. 17. vgl. auch S. 80: „und als er endlich vor dem Spiegel stand und, in jeder Hand ein Licht, seine geschmückte Person musterte . . . ."

des Pfarrers in den seinen zusammenquetscht und mit rauher Stimme" spricht [1]). So charakterisiert der Seeoffizier (im „Gefährlichen Gast" S. 224) die stumme Lucie: „Da ist kein Fallreepband an dem ganzen flinken Schiffchen, das nicht mitredete ....", und ähnlich meint Sabinens Onkel, ein Staatsmann, bezüglich ihrer Verlobung mit Warburg: „Die Verbindung zwischen zwei so jungen und widerstrebenden Staaten sei jedenfalls ein sehr vorsichtiges und schwieriges Geschäft" [2]), während Banquier Walther eine ganz andere Sprache zu seinem Neffen spricht: „.... es hat seine Richtigkeit wie ein wohlacceptierter Wechsel, und doch ist die Unterschrift nachgemacht ... ziehe deine Bilanz ..... dein Hauptbuch .., hat viele unrichtige Zahlen" [3]).

Dem stereotypen Attribute einerseits wie auch der individuellen Abschattung der Sprechweise verwandt ist die Technik, einzelnen Personen eine bestimmte Redensart beizugeben, die leitmotivartig bei ihrem jedesmaligen Wiederauftauchen ertönt. So führt Lars Normark [4]) beständig den Spruch vom echt schwedischen Blut im Munde, indem er dabei seinen prophetischen Hahn um seine Meinung befragt, ähnlich wie Herr Zippelmann [5]) das Wort von der deutschen Einheit, deutscher Treue und patriotischer Standhaftigkeit stets bereit hat, wiewohl er keineswegs etwas dafür opfern möchte. Jede seiner Ansichten eröffnet er mit einem „Hehe!", ähnlich dem „Hei! Hei!" von E. Th. A. Hoffmanns Archivarius Lindhorst [6]) oder dem „Nu" Helgestads [7]).

Ja selbst die Handschrift wird für die Charakteristik ausgewertet, wenn Warburg von seinem Freunde Doktor Berthold

[1]) „Der Voigt von Hiddensee" S. 231. Aehnlich: „Der gefährliche Gast" S. 230.

[2]) „Herz und Welt" S. 251.

[3]) „Neffe und Nichte" S. 51. vgl. auch „Liebe in alter Zeit", wo der Musiker Eberhard von seiner Geliebten spricht als dem „lieben blanken Mädchen, wo Alles zu einem reinen Akkorde stimmt". (S. 43).

[4]) „Erich Randal".

[5]) „Ein Weihnachtsabend".

[6]) „Der goldene Topf". vgl. O. Walzel, Leitmotive in Dichtungen. Zs. f. Bücherfreunde. (1917. Heft 10. N. F. 8. J.)

[7]) „Afraja".

einen Brief erhält, „dessen lange gerade Schriftzüge wie medizinische Gewichtszeichen neben einander standen“ [1]).

Stärkere Wirkung, weil den Wesenskern einer Gestalt erfassend, übt die Kontrastierung von Worten und Taten und dies umso mehr, je weniger der Vergleich vom Dichter selbst ausgesprochen wird. Es finden sich auch hier Uebergänge von handgreiflich plumper Absichtlichkeit bis zur gewollt verwischten Parallele, sodaß im einen Falle die Subjektivität des Autors stark hervortritt, indessen im anderen strenge Objektivität, rein dramatische Technik waltet. Naturgemäß sind es immer nur Heuchler, Scharlatane, brüchige und Hochstapler-Naturen, die durch solche Art gekennzeichnet werden, während bei aufrechten Charakteren die Uebereinstimmung von Gesinnung und Verhalten als selbstverständlich hingenommen wird und nicht weiter auffällt. Dabei bleibt es dem Dichter vorbehalten, seine Gestalten sich zuerst ins beste Licht setzen und dem widersprechende Taten folgen zu lassen, oder die Gestalten von Anfang an entsprechend vorzustellen und durch ihre Rede den Kontrast zu bewirken. Jedesmal wird sich aus dieser Diskrepanz von Idee und Erscheinung eine starke Spannung ergeben, wann wohl die öffentliche Entlarvung eintritt und weiterhin wie, d. h. aus welchem Anlasse heraus, mit welchen Ergebnissen und Rückwirkungen auf den oder die Hauptbeteiligten sie erfolgen wird.

Keinen anderen Typ aber hat Mügge so häufig durch diese Mittel gekennzeichnet, als den religiösen Heuchler, den Tartuffe in jeder Maske.

Da ist der Techniker Simmers [2]), der in einer Versammlung ehrlicher Schwärmer und reumütiger Sünder Geld für die Wiedererwerbung des Heiligen Landes sammelt und deshalb auffordert, das zeitliche Gut zu opfern, zu darben und zu entbehren, um die ewigen Güter zu erlangen, während er selbst nur mühsam den Spott über seine gläubigen Freunde „zu unterdrücken schien.“ Mit dieser Feststellung und Deutung

---

1) „Herz und Welt“ S. 262. vgl. damit die Kennzeichnung Gotthold Buddenbrooks. Seine Buchstaben sind „hoch, steil und mit plötzlichem Drucke versehen“, woraus auf „Abtrünnigkeit und Rebellion“ geschlossen wird. (Thomas Mann, „Buddenbrooks“ I. Bd., S. 56).

2) „Herz und Welt“ S. 307 f.

eines für die Zuhörer unbemerkt gebliebenen Zuges wird der Autor wieder fühlbar und der anscheinend absichtslos berichtete Hergang verlöre sein objektives Gepräge, wenn nicht der Inhalt der Ansprache selbst schon so offenkundig übertrieben wäre, daß schon aus ihm allein die subjektive Gestaltung des Vorgangs erkenntlich würde. Zudem wird das Urteil der am Fenster Horchenden erwähnt: „Spitzbube", sagte der Doktor draußen leise" und somit jeglicher Zweifel gelöst. Die Bloßstellung kann denn auch Dank der Belauschung sogleich geschehen.

Ganz ähnlich weist auch Commissionär Schröder[1]) die Armen auf den Trost der Religion und das Jenseits, zitiert beständig die Bibel und sucht durch ein biedermännisches Wesen sein Hochstaplertum zu verbergen, bis das Gesetz ihn ereilt und er, diesem zu entgehen, sein Leben selbst beschließt.

Wie schon diese Beispiele ausweisen, zeichnet Mügge nicht immer mit feinem Silberstift, sondern bringt häufig tiefe Schatten hier, hellstes Licht dort an, eine Auswirkung seiner Tendenz. Aber diese ist ja selbst nur aus seinem eigenen Wesen entsprungen, einem gefestigten, furchtlosen und unantastbaren Charakter, der freiheitlich und fortschrittlich gesinnt mit Bitterkeit auf Zustände und Maßnahmen im Vaterland blickte, dessen Einigkeit und Freiheit sein Dichten allein gewidmet war[2]).

Immer wieder schuf er Vertreter der einen, Gestalten der anderen Partei, die alten Gegensätze stets in neuem Lichte zeigend. Dabei kam es freilich auch nicht darauf an diesen oder jenen Typus wiederholt zu zeichnen, darf doch auch nicht vergessen werden, daß es die Feder allein war, die den Dichter und seine Familie ernähren sollte. Der verschlagene, herzlose Händler, dem, einem würdigen Vorfahren Sintrams, keine Schlechtigkeit zu schlecht und kein Eid heilig ist, wenn es Reichtum zu erwerben gilt: Niels Helgestad („Afraja"), Samuel Halset („Erich Randal"), Jakob Aalsen („Arvor Spang"), Commissionär Schröder („Simon") sind solche Gestalten. Ihr Widerspiel steht in desto hellerem Licht: der Typ des wackern, ehrenfesten Mannes, der in alledem Mügge selbst ähnlich, die

---

[1]) „Simon".

[2]) vgl. das Vorwort zum „Chevalier" (ges. Werke 1. Bd.) im Nachfolgenden das Kapitel „Tendenz".

Knechtschaft haßt, den Unterdrückten jeglicher Nationalität und Rasse beisteht, der seine Gesinnung nie verleugnet und — ein Wunschbild der Zeit — mit ihr siegt, wie Arvor Spang, Otho Waimon („Erich Randal"), Marstrand („Afraja"), oder, ein Abbild seiner Zeit, untergeht, wie Jens Lornsen („Vogt von Sylt") oder Simon.

Allenthalben kehren auch die Vertreter des reaktionären Systems wieder, in der Gestalt des adeligen Junkers, der, wie Bruno von Wardo, seinen Vogt am liebsten mit der Reitpeitsche züchtigen möchte und Anna zu verführen sucht; im Typ des königlichen Kammerherrn, der, meist unbedeutend, vom Dichter ausersehen ist durch spöttische Ueberlegenheit die treffsicheren Antworten bäurischen Mutterwitzes herauszufordern und durch geplante Verbindung mit einem Mädchen bürgerlicher Abkunft das Problem der Kastenunterschiede und des Vorurteils aufzuzeigen. Durch Verwandtschaft verbinden diese Gestalten den Mittelstand zugleich mit dem höchsten Beamtentum, als Neffen von Präsidenten, Nichten von Ministern und Söhnen von Geheimen Staatsräten, Männern, denen Mügge ausnahmslos die goldene Tabatière zulegt; intrigante Diplomaten, Verbündete der diplomatischen Geheimpolizei, nicht immer frei von Makel, vorsichtig, klug, sprühend von Witz und Ironie, geistreiche Causeurs zumeist, deren der Dichter bedurfte um jene blendenden Feuerwerke politischer Kontroversen abzubrennen, die sich in vielen seiner Zeitnovellen, besonders im „Vogt von Sylt" finden.

Das gerade Gegenteil hievon ist ein Typ, der, wie Lars Normark mit seinem schwedischen Hahn als schrullenhafter Querkopf und lächerlicher Sonderling erscheint, in Wirklichkeit aber dem Verstand der Verständigen mit seinem Spürsinn und seiner Allwissenheit stets im rechten Augenblick hilft, da es seine Besonderheit ist, „an jeder Wendung des Weges" aufzutauchen.

Eine derartige Rolle spielt der alte Adam (im „gefährl. Gast"); wie Lars ist auch er überall und nirgends, statt des Hahnes besitzt er ein kluges Hündchen, das des öfteren die Situation rettet und stets ist auch er lange vor allen anderen von den letzten Vorgängen unterrichtet, ein Wesen, in dem der Strolch, der Bergkönig, Rübezahl und Erdmännlein in wunderlicher Märchenromantik gemischt sind.

Neben diesen männlichen Charakteren entstand eine anmutige Galerie der verschiedenartigsten Frauen- und Mädchenbildnisse, aus scharfer Beobachtung wie freier Phantasie erschaffen.

Lianen, die Jean Paul'schen Gestalten gleich, verzeihend mild durch Tränen lächeln und resigniert der glücklicheren lebensnahen Schwester weichen, andere, die mit der Reitpeitsche ungeduldig durch die Luft schlagen wie Recha und stattliche Ritterfräulein normannischen Geblüts, den Vorfahren Scott'scher Prägung nicht unwürdig; treue Herzen, die nichts zu geben haben, als ihre abgrundtiefe Liebe, und schnippisch-hoffärtige Weltkinder, wie Arnheims Tochter, die der Dichter „Adelheidchen" nannte, die Koseform maliziöserweise mit ihrem arroganten Wesen ständig kontrastierend. Mignons Schwester, Gula, Afrajas Kind, Helgestads Pflegetochter, eines der Wesen, wie sie die Welt nicht kennt. Dazu Agnete, geistreich, immerfort zu leichtem Spott geneigt, nach außen kühl und dennoch mit Gemüt begabt. Und am bedeutsamsten von ihnen allen jene stillen, in sich verschlossenen Wesen, die dem Gebot des Vaters folgend, allein die vielen Zickzackwege Mügge'scher Erzählungsweise ermöglichen, die, schweren Herzens zwar dem Liebsten entsagen um einem ungeliebten Manne die Hand zu reichen, bis ein glücklicher Zufall, ein deus ex machina oder treue Beharrlichkeit dennoch zu glücklichem Ende führen.

Nur eine Gestalt fehlt zumeist ganz: die Mutter des Hauses. Anzunehmen, daß ihre Zeichnung dem Dichter zu schwierig gewesen wäre, hieße das Gesagte verneinen. Vielmehr wird ein anderer Grund maßgebend gewesen sein: Die Gattenwahl der Tochter bestimmt mit seinem Machtworte in den meisten Novellen Mügges der Vater. Die Mutter war also für den Gang der Handlung nicht notwendig und der Dichter konnte sie aus diesem Grunde meist entbehren. Ihm war dafür, und wohl auch seinen Lesern, die junge Generation wichtiger mit allen ihren Nöten, mit ihrem Kampf und Sieg.

Schilderung.

In bildhaften Formeln hat Friedrich Hebbel das Wesen der drei Hauptdichtungsarten eingefangen: „Im Lyrischen bohrt man sich ins Kleinste ein, wie Schmetterling und Biene; nur dieser Duft, nur dieser Klang ist auf der Welt vorhanden. Im Drama ist mir zumut, als ob ich mit bloßen Füßen über ein glühendes Eisen ginge, um Gottes willen nur kein Aufenthalt, was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache. Im Epos dagegen möchte und muß man alles mitnehmen, das Ding, wie den Schatten, den es wirft". Diese Forderung empfängt ihre Berechtigung aus der Seele des Aufnehmenden, der sich mit der abstrakten Fabel nicht zufrieden gibt, da er nicht nur verstandesmäßig an den Begebenheiten der Erzählung beteiligt ist, sondern mit allen Kräften seines Gemütes, seiner Phantasie sich einzuleben versucht in eine seinem Alltage fremde Welt. Anschaulichkeit des Dargestellten fordert er demnach zumeist.

Der Dichter aber vermag diese nicht unmittelbar, sondern nur durch das Medium der Sprache zu geben. Mit Bildern, Worten und Gleichnissen kann er immer nur eine der eigenen mehr oder minder ähnliche Vorstellung anregen, die in ihrer Allgemeinheit erst vom mitschaffenden Leser besondere Züge erhält, so, wie es seinem Vorrat an Farben und Formen, an Seeleninhalten der verschiedensten Art entspricht. Im Grunde kommt es auch nicht so sehr darauf an, daß sich seine Bilder mit denen des Dichters decken; vielmehr ist genug erreicht, wenn seinem inneren Gesicht überhaupt Typen der geschilderten Art, Räume und Landschaften zur Verfügung stehen, die er für die Worte des Erzählers einsetzen kann.

Um diese Phantasietätigkeit anzuregen, bedarf es indessen keiner weitläufigen, das Einzelnste aufzählenden Beschreibung, die im Gegenteil eher hemmt als fördert, sondern kurzer, charakteristischer Hinweise, unbedeutender, für den Gang der Handlung belangloser „petits faits", kurz „produktiver Züge" [1]). Der

---

[1]) vgl. Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Lpz. 1901. Goethe. Werke. IV, 12, 382.

Dichter läßt sie in den Gang der Ereignisse einfließen, in Nebensätzen, in Parenthese, als Regiebemerkungen, die je nach der Kunst, mit der sie gewählt wurden, die Illusion eines wirklichen Vorganges suggerieren helfen.

Der Satz: „Was wollen Sie denn eigentlich, ... Herr? sagte er, und reckte seinen langen Arm herausfordernd" gibt zwar eine Geste wieder, aber sie enthält kein besonderes Merkmal, das sie von anderen der gleichen Art unterschiede, sie regt nur schwach zur Verbildlichung an, wird vielmehr nur als konventioneller Ausdruck des Drohens hingenommen. Erst mit dem Nachsatze: „so daß die Rockärmel sich über die Knöchel zurückzogen" [1]) wird der geschilderte Vorgang individualisiert, vom miterlebenden Leser plastisch gesehen.

Aehnlich wirkt eine die Rede begleitende Tätigkeit, selbst wenn sie mit deren Inhalt nicht das mindeste zu tun hat, oder gerade deswegen, etwa in dem Satze: „Was man nicht ändern kann, muß man ertragen, sprach Hannchen, indem sie den Faden an der Nadel abknallte" [2]). Ist die so bezeichnete Tätigkeit aber eine fortschreitende, so wird durch wiederholte Erwähnung ihres augenblicklichen Stadiums die Illusion erweckt, daß die epische Zeit gleich der wirklichen unaufhaltsam ablaufe, daß der Vorgang in ihr ein realer sei: „Dummheiten, Kippstein, reine Dummheiten! rief der Jude, der eifrig eine Zigarre, die nicht brennen wollte, anrauchte" [3]). Vier Seiten später heißt es: „Hier lachte er laut und knipste die Asche von seiner Zigarre" [4]). Und gleich darauf: „Er nahm seine Zigarre aus dem Munde, starrte seinen Gefährten an ...". Der Dichter erhebt mit diesen kleinen Zügen seine Erzählung in die Sphäre der realen Welt und kann geradezu suggestiv wirken, wenn derartige Einfügungen spontane Reaktionen der geschilderten Menschen sind. Köstlich zeichnet Mügge auf diese Weise die zunehmende Aufmerksamkeit und Spannung der einer Erzählung des „Haarkünstlers" J. P. Grün lauschenden Schustersleute: [5]) „Wie so? sagte Hannchen, und ließ die Nadel sinken. „Ja, wie so? rief der alte Mann. der auch zu arbeiten aufgehört hatte". . . . „Ah,

1) „Bilder der Zeit" S. 158/59.
2) Ebenda S. 7.
3) „Simon" S. 252.
4) Ebenda S. 255.
5) „Bilder der Zeit" S. 15.

Ringenberg!" murmelte der alte Meister vor sich hin und der Stiefel fiel von seinen Knien und unterbrach die Rede des Herrn Grün, der ihn artig aufhob".

Müssen, um eine Bildvorstellung zu wecken, mehrere Merkmale aufgeführt werden, so umgeht Mügge die Eintönigkeit, indem er sie zueinander in Beziehung setzt: „Sie hatten die blauen Mäntel über die rotrabattierten Röcke gezogen, die Gewehre mit aufgepflanzten Bajonetten zusammengestellt und die kleinen, breiten Mützen mit den dreifarbigen Feldzeichen tief in die Augen gedrückt" [1]).

Bei größeren Objekten versagt dieses Verfahren. Allzuviele Einzelheiten könnten nur durch ausgeklügelte Beziehungen miteinander verbunden werden, die, in ihrer Absichtlichkeit leicht durchschaubar, unkünstlerisch wirkten [2]). Ein Ausweg tut sich auf: der Dichter stellt einen Helden in den Mittelpunkt der epischen Welt und mit seinen Augen werden Menschen und Dinge gesehen [3]). Dabei kann die Beziehung auf ihn entweder nur angenommen sein, wenn etwa dem Aufklinken einer Tür die Schilderung des Zimmers folgt, oder sie wird ausdrücklich festgestellt; oft zu wiederholten Malen. „Leopold trat erstaunt in die geöffneten Gemächer . . . mit Rührung sah er . . . mit einem leisen Schauer legte er die Hand auf den schweren Drücker der Tür . . . . Walther war wie in einer fremden neuen

---

1) „Jakobine" S. 3.

2) So muß in Alfred Dove's „Caracosa" (S. 4) ein Schwarm Sperlinge dem Dichter die Beschreibung des Domplatzes von Parma und der angrenzenden Gebäude erleichtern; denn wie die Spatzen vom Dom auf eine Reihe von Wurfgeschützen zur Piazza, zum Battistero über den Kirchhof zu Stiftsgebäude, Schule und Agathenkapelle schwirren, so folgt ihnen die erklärende Schilderung nach. Dann teilt sich der Schwarm, sodaß mit dem zweiten Geschwader auch die andere Seite des Platzes umkreist und beschrieben werden kann. Geradezu komisch aber wirkt das Bemühen des Autors, alles und jedes auf die Vögel zu beziehen, die er, nachdem sie ihn (S. 7) vor das Herrenhaus des Guido di Adama geführt haben, vergessen zu haben scheint und mit keinem Worte mehr erwähnt.

3) vgl. Spielhagen, Beiträge S. 72.

Welt .... der junge Mensch ging langsam durch mehrere Zimmer und sah ..."[1]).

Eines besonderen Kunstgriffes bedient sich Mügge, wenn er[2]) einen Wanderer die Landschaft abzeichnen und die entstehende Skizze gleichzeitig mit Worten beschreiben läßt.

Interieurs stellt der Dichter öfter an den Kapitelanfang, um sie im Zusammenhange zu geben. Da sie von jeglicher Handlung losgelöst sind, hat der Leser Muße, sie mit ungeteilter Aufmerksamkeit aufzufassen[3]), ja er bekommt eine Vorahnung der häuslichen Atmosphäre, die auf die Inwohner und ihre Eigenart vorbereitet[4]) und da der Leser weiß, daß eine Raumschilderung meist nicht Selbstzweck ist, sondern der Autor damit nur seine Bühne baut[5]), auf der die Handlung gespielt wird, so ruft dieses Verfahren die Spannung auf das Kommende wach.

So etwa wird im 6. Kapitel der Novelle „Simon" zunächst das Zimmer, darauf sein Bewohner beschrieben, der auf dem Sofa ausgestreckt liest. Mit der Wendung: „In dem Augenblicke, wo wir den schwarzen Herrn beobachten", (S. 351) gewinnt die Szene Leben und der Geschilderte richtet sich auf.

Wenn aber, wie im „Gold der Pinheiro's" (S. 22/23) oder im „Gefährlichen Gast" (S. 247) der Held „mit wachsender Teilnahme das hohe, große Gemach und die Menschen darin" mustert und jenes dann vor den Inwohnern beschrieben wird, so wirkt diese Technik — falls damit nicht Spannung durch Retardation erzeugt werden soll — unnatürlich, da hier der Beobachter meist von allem Zuständlichen absehen wird. Aber auch hier findet sich meist eine Ueberleitung. Der Autor kommt entweder in organischer Folge von der gewölbten Decke und dem sie tragenden Pfeiler auf die geschmückten Wände zu sprechen, und rückt Tisch und Stühle daran „auf welchen zwei

---

1) „Neffe und Nichte" S. 91.

2) „Das Mädchen von Gresivaudan" S. 168.

3) vgl. Käte Friedemann, a. a. O. S. 175 ff. („Landschaft und Milieu").

4) vgl. Saladin Schmitt über die Kunst J. P. Jacobsens, das Milieu in seinen Beziehungen zu den Inwohnern zu schildern („Jens Peter Jacobsen, Mitt. d. lit. hist. Ges. Bonn 1907 Bd. 4.)

5) Otto Ludwig, Romanstudien, S. 204.

Personen saßen, die Gersheim nicht ohne lebhafte Bewegung betrachten konnte“ [1]), oder er schiebt eine sprachliche Wendung ein, welche den Uebergang bezeichnet, wie: „Weit merkwürdiger aber, als dies Gemach, waren die Gäste darin“ [2]).

Ist eine Schilderung nicht angebracht, weil die Dunkelheit ein genaues Sehen erschwert, so wartet der Dichter, bis die Personen in einen Lichtkreis treten, um das Versäumte nachzuholen: „Der helle Lampenschein fiel hier auf sein Gesicht . .“ [3]), eine Blendlaterne wird geöffnet [4]), ein Armleuchter in das Zimmer getragen [5]) oder das Gewölk teilt sich: „Wenn ich Dich ansehe, fuhr er fort, indem der Mond mit sanftem zitternden Lichte jetzt eben auf Anna fiel“ [6]).

In der Novelle „Zwei Bräute“ (S. 125) gleitet, ähnlich wie in Storms „Immensee“ der allmählich wandernde Mondstrahl über das Antlitz einer Gestalt, der des Dichters Erzählung gilt: „Die Lampe brannte dunkel, von einer alten Bibel umstellt, in dem kleinen Zimmer; die Uhr an der Wand sprach eintönig gemessen in die Stille . . . . Ein schmaler Mondstreif fiel durch einen Spalt des Vorhanges am Fenster, blaß und schnell lief er über den Boden hin und starb in der nächsten Minute, weil eine Wolke ihn auslöschte. Wie er über das Bett in der Ecke forthuschte, schien er einen Augenblick auf dem bleichen Gesicht eines schlafenden Weibes zu verweilen und sie mitleidig anzuschauen“. [7]).

Ganz ähnlich ist die Verwendung des Lichtes in einer an Dickens gemahnenden Eingangsszene (Haus Reike S. 3): „Von den schwarzen spitzen Bogengewölben hingen die Lampen an Messingketten mitten über den doppelten Schreibpulten. Ihr Licht, von grünen Schirmen eingefaßt, fiel glänzend auf die gewaltigen, mysteriösen Handlungsbücher voll Namen und Zahlenreihen, welche aufgeschlagen die Pulte bedeckten. Der Dämmerschein der Ampeln streifte an den Wänden hin über

---

1) „Der gefährliche Gast“ S. 247/48.
2) „Das Gold der Pinheiro's S. 23.
3) „Neffe und Nichte“ S. 8.
4) „Bilder der Zeit“ S. 34.
5) „Arvor Spang“ S. 7/8.
6) „Der Voigt von Hiddensee“ S. 222.
7) Ueberraschend ähnlich eröffnet Emile Zola seinen Roman „Une page d'amour“.

vergilbte Landkarten, Curszettel, Empfangsscheine, Preiscourante und Börsenlisten. Ein einzelner blendender Strahl, aus einem Spalt des grünen Schirms hervorbrechend, beschien das Zifferblatt der alten englischen Wanduhr, begleitete hin und her schwankend ihren langsamen Pendelschlag und heftete sich zuweilen an den weißgepuderten Kopf eines alten Herrn, der, über einen der Schreibtische gelehnt, still und sinnend in dem dicken Zahlenbuche las"[1]).

Häufig fließt das Spiel zweier Lichter ineinander, die kontrastierenden Beleuchtungen der „double lumiere" erzeugend: „Auch brannte das Licht mit einer langen Schnuppe melancholisch in sich hinein und ließ dem Mondschein freies Spiel, der durch die grünen, hellen Scheiben auf die Dielen fiel"[2]).

Durch scharfe Beobachtung erzielt der Dichter plastische Wirkungen, wenn er etwa einen Reiter durch die mondbeglänzte Landschaft jagen läßt: „Hohe und einzeln stehende Bäume warfen ihre Schatten auf seinen Weg und verbargen ihn bald, bald ward er wieder sichtbar"[3]).

---

[1]) vgl. damit in Galsworthy's „Patrizier" die Rolle des Lichts als eines vereinheitlichenden Faktors bei der Beschreibung: „Licht, das in das weite Gemach eindrang, — ein Gemach von solcher Höhe, daß die geschnitzte Decke sich genauer Betrachtung entzog — wanderte mit der sinnenden, kühlen Neugier der Morgendämmerung über ein phantastisches Museum der Zeit. Das Licht . . . enthüllte seltsame Widersinnigkeiten, als beleuchte es den leidenschaftlichen Gang der Geschichte" (übers. v. Leon Schalit. Berlin 1926). — Aehnlich gibt in Mörikes „Altem Turmhahn" der Sonnenstrahl die Reihenfolge in der Erwähnung der Objekte an. Jacobsen („Frau Marie Grubbe" Inselausgabe Lpz. o. J. S. 194) nutzt das Kaminfeuer zur Schilderung des Zimmers, Thomas Mann die Deckenbeleuchtung („Wälsungenblut" S. 31): „Das Licht ward aufgenommen von den wasserklaren Spiegeltiefen des Schrankes, des Waschtisches, der Toilette; es blitzte in den geschliffenen Flakons auf den mit Kacheln ausgelegten Borden." Vgl. die ähnliche Rolle des Schalls in derselben Novelle (S. 5).

[2]) „Liebe in alter Zeit" S. 3.

[3]) „Das Gold der Pinheiro's" S. 45.

Aber schon diese Beispiele zwecken nicht sowohl auf Schilderung des Ortes der erzählten Vorgänge allein ab, vielmehr wohnt ihnen ein eigner Stimmungsgehalt inne, der sich den Ereignissen selbst mitteilt und mit seinem Zauber den Leser gefangen hält. Mit Vorliebe wählt Mügge die Uebergangszeiten, namentlich den Abend, da die sinkende Sonne die blaue Kette der Berge im Osten überglüht[1]; er lauscht dem Wind, der leise die Zweige biegt, falbes Laub herabschüttelt, mit der kleinen Eisenfahne auf der Spitze des Daches knarrt[2] und die Tropfenschauer über Regenpfützen hinjagt[3], oder durch Schlot und Röhre herabfährt und die Kohlen anfacht[4], und in nassen Böen gegen die Fenster stößt, daß die Bleieinfassung klirrt, dieweilen im Gange die alte Uhr mit Tick und Tack eintönig spricht . . .[5]. Aber auch das Grauen, das nach der Schlacht von Torgau den nächtlichen Wald durchgeistert, hat er in eindringlichen Bildern festgehalten[6]: „Oben rauschte der Wind und jagte die Nachtwolken vor sich her . . . Ein falber Schein zog am Himmel auf . . . Es rieselte nebelgrau durch das öde Waldplätzchen, und nun sah ich zwei halbtote Pferde auf dem Boden liegen, den Wagen mit eingesunkenen Rädern an einen Graben gelehnt“.

Wenn in diesen Beispielen die eigene Seelenstimmung auf die umgebende Natur übertragen wird, so daß die ganze Skala der Gefühle ihren Ausdruck in einer ihr adäquaten, koordinierten Stimmung der Umwelt findet, so darf doch nicht übersehen werden, daß auch heterogene Inhalte sich nicht minder zu neuen Wirkungen verbinden können, die zuweilen lebenswahrer, künstlerischer und überraschender erscheinen, als die hergebrachten, allzuoft gebrauchten Gleichsetzungen[7]. Die Kon-

---

1) „Die schwarze Dame“ S. 90.
2) „Jakobine“ S. 52/53.
3) „Simon“ S. 221.
4) vgl. J. P. Jacobsen, „Frau Marie Grubbe“ S. 194.
5) „Liebe in alter Zeit“ S. 53.
6) Ebenda S. 108.
7) Wie weiß Richard Voß diesen Gegensatz zu nützen, wenn in seiner Schilderung des Kriegsausbruches anno 1870 mitten in einen leuchtenden Sommertag voll goldner Aehrenfelder und hochbeladener Erntewagen der Schnitter ein einziges, kurzes, gellendes Wort hineinplatzt: „Krieg!“ —

traſtwirkung wird noch geſteigert, wenn die gleiche Natur in zwei verſchiedenen Seelen gegenſätzliche Gefühle auslöſt. Und um ſo feiner wird die Wirkung ſein, je weniger eine künſtleriſche Abſicht wahrzunehmen iſt. „Sie ſchwiegen eine Weile ſtill“, ſo heißt es in „Sylvia“ (S. 236) „und ſchauten in die werdende Nacht. Der Himmel hing licht und funkelnd in ſeinem jungen Sternenkleide hoch oben, leiſe Lüfte rauſchten in den Bäumen, die Blüten nickten ſchlaftrunken, und weiche Schleier hüllten alle Fernen ein. Die beiden Greiſe wurden aus ihren ſinnenden Betrachtungen durch laute Stimmen aufgeweckt, welche von der Teraſſe am Ende des Gartens kamen. Der Wind trug die Töne her, Sylvia's Luſt und Lachen und die frohen Worte ihres jungen Freundes“. Der greiſe Prof. Helmſtädt aber entwickelt zur ſelben Stunde ſeine Weltanſchauung, die ihn, da er alles verwirft, weil alles ſinnlos ſei, ins Bodenloſe führt, ins Nichts. Indeſſen verwandelt ſich auch den Liebenden der Ausdruck der Natur: (S. 240). „Es nebelt, der Rauch ſteigt von den Wieſen, die alten Silberbäume nicken uns geſpenſtiſch mit den Köpfen, Nacht und Sterne träufeln ein geheimes Gift herab“.

Drei Eigenſchaften fallen bei Mügges Naturſchilderungen immer wieder auf: ihre Beſeelung, ihre Verwendung zu ſymboliſcher Deutung und die Wahl gleichnishafter Bilder, ſtimmunggebender Metaphern.

Da rollen „draußen auf der See plötzlich lange Wellen, wie erſchrocken emporgerüttelt aus dem Schlaf, in dem ſie gelegen“ [1]). Wolken ſegeln „mit reißender Schnelle . . ., wie Couriere des mächtigen Herrn, welche die Sterblichen warnen, ſeinem Zorne aus dem Wege zu gehen“ [2]). „Der Himmel mit ſeinen zahlloſen Augen blickt durch die wiegenden Baumgipfel“ [3]), und „Sumpfweiden, träumeriſch hingebeugt über die Waſſer tauchen ihre biegſamen, zahlloſen Finger hinein“ [4]).

Selbſt in die Schilderung ruhiger Landſchaft bringt Mügge Leben und Seele, indem er das Ruhende in Bewegung auflöſt: „Dort b r a c h e n die hellgrünen blumenvollen Wieſen h e r v o r, hier g l ä n z t e eine langgedehnte Sandfläche, durch die

---

1) „Der Voigt von Hiddenſee“ S. 306.
2) „Ein Abenteuer in Holland“ S. 435.
3) „Jakobine“ S. 112.
4) „Der gefährliche Gaſt“ S. 167.

schweigsamen Wälder lief die Kette der großen Seen, die bis zum Spreewalde hinaufreicht und die Arme des Flusses, der in tausend Windungen sie mit seinen Silberfäden zusammenstickt, bewegten sich funkelnd durch das ferne Land" [1]). Eine derartig allbeseelte Natur scheint wie geschaffen zwischen Gottheit und Menschen zu vermitteln, der „Erdenkräfte flüsterndes Gedränge", alter Kobolde und Geister neckisches Spiel, heidnischer Götzen ungebrochene Zauberkraft werden durch Zeichen und Wunder offenbar. Warnend und bedrohlich künden sie Unheil, legen ihr Veto ein und deuten auf Not und Untergang. So ist im „Voigt von Hiddensee" (S. 220) das Meer zunächst ruhig: „Unten am Fuße des Hügels schaukelte sich das Meer träge über den Muschelsand und legte seine Schaumsäume auf die glänzenden Kiesel". Wenige Seiten später, als Niklas Bremer und Bruno von Wardo sich Auge in Auge als Todfeinde gegenüberstehen, da rauscht es auf, um Partei zu ergreifen, ein Werkzeug des Meergottes: „Unten aber schlugen die Wellen an das Gestein und zeigten, lauernden Raubtieren gleich, ihre weißen Zahnreihen".

Kaum hat Baronesse Sabine Warburg ihre Liebe gestanden, als die Natur sich einer Verbindung der beiden durch althergebrachte Schranken getrennten Liebenden zu widersetzen scheint: „Rund umher brauste der alte Wald, als erwachten darin die zornigen Geister der alten Barone, der kleine See warf Wellen gegen sie auf, der Schwan kam mit ausgebreiteten Flügeln zischend heran..." [2]). Als Richard ewige Liebe schwört [3]), knarrt es plötzlich im Baum. „Der Ast, an welchem Recha sich festgehalten hatte, brach nieder; wie von Geisterhand geknickt, fiel er jäh herab, und indem er Richards Stirn streifte, ließ er eine Schramme zurück, aus welcher Blutstropfen schnell über sein Gesicht rannen". So kracht (in „Erich Randal") jäh ein Ast von Jumalas heiliger Eiche herab, und zerfetzt eine feindliche Kugel in symbolischer Vordeutung das Bildnis des alten Hompus Randal, des Erbauers von Halljala-Schloß.

Die Metapher hat Mügge bei seinen Schilderungen oft angewandt. Nicht immer zum Vorteile des Ganzen. Sie sind

---

1) „Neffe und Nichte" S. 180.
2) „Herz und Welt" S. 234.
3) „Zwei Bräute" S. 188.

vielfach zu gesucht und entbehren der faszinierenden Mischung von irdischer Luft und Sphärenklang, darin Jean Paul Friedrich Richter groß war: „Die Welt war noch leise, an den Gebirgen verlief das Nachtmeer still, ferne Entzückungen oder Paradiesvögel flogen stumm auf den Sonntag zu“ [1]. Aber wer könnte sich darin mit ihm messen!

Doch auch Mügge gelangen Gleichnisse, die dem Gewande seiner Prosa eingestickt sind wie Goldbrokat auf dunklem Samt: „Dann zog der Herrscher der Nacht, der Mond herauf, groß und heilig schön aus den Fluten steigend. Seine silbernen Kleider rauschten leise über Meer und Land“ [2].

---

[1] Zit. bei B. Christiansen, Die Kunst des Schreibens. Buchenbach i./Ba. o. J. S. 157.

[2] „Der Voigt von Hiddensee“ S. 217.

Spannung.

In der Dichtung sucht die durch Zeit und persönliche Schranken eingeengte Seele den Kreis der Lebensmöglichkeiten zu durchmessen, sucht im Nachempfinden fremden Schicksals eigenes zu weiten und eigensten Konflikten im Dasein anderer nachzugehen, Fülle und Weisheit einzusammeln, um total zu werden. Zu diesem Ziele vermag Dichtung zu führen[1]), denn Dichten das ist Verdichten, Auswahl und Zusammendrängung des Bedeutsamen zu einer kausalen Reihe, die um ihres stärkeren Erlebnisgehaltes willen die Seele aus dem Alltag entführt.

Diese Wirkung aber ist bedingt durch Wahl und geeignete Behandlung der Motive, wie durch kunstvolle, spannende Darstellung.

I. Spannung durch Erzählungstechnik.

Zum wesentlichsten Merkmal Mügge'scher Erzählungstechnik gehört die Art, den Leser immer nur Schritt für Schritt weiterzuführen, sodaß er kaum das Nächstliegende zu erkennen vermag. Denn der Dichter weiß wohl, daß die gleiche Landschaft, die in brauende Novembernebel und ossianische Stimmung eingehüllt in der lautlosen Beklommenheit ihrer gespenstigen Phantastik den Wanderer erregt, während sie sonnbeglänzt und weiträumig vor ihm ausgebreitet nur die Sehnsucht nach der blauen Ferne in ihm weckt. In „Arvor Spang"

---

[1]) vgl. Rudolf Unger, Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Berlin 1924, S. 27: „An dem immer vielfältigeren und intensiveren Erleben der großen Lebensprobleme erweitert und vertieft sich das Seelenleben der Menschheit in fortschreitender Entwicklung . . . Die Dichtung aber als Lebensdeutung ist an diesem Prozesse hervorragend mitbeteiligt: der Dichter nimmt als Mensch an der Verfeinerung und Vertiefung des seelischen Lebens und Erlebens seiner Zeit teil und läßt sie seiner dichterischen Lebensdeutung zugute kommen".

wird so zunächst der Hardangerfjord als Reiseziel genannt, dem das Ruderboot zustrebt, dann erfährt der Leser, daß die Insassen nach einem einzelnen Landhause fahren und erst an dritter Stelle fällt der Name, Strömmen. Aehnlich führt der Eingang des 10. Kap. der Novelle „Simon" in ein völlig fremdes Zimmer, ohne zu verraten, in welchem Zusammenhange dieser Raum mit der bisherigen Handlung steht, ja ohne auch nur anzugeben, in wessen Wohnung der Leser sich befindet. Indessen genügt die bloße Tatsache einer Lokalschilderung, um in ihr, da sie am Kapiteleingang nicht Selbstzweck sein kann, die planmäßige Vorbereitung des Schauplatzes einer Handlung zu erkennen, deren Beginn und Verlauf mit Spannung erwartet wird. In gleicher Weise umgeht der Erzähler in der Novelle „Das Herz des Feindes" zunächst die Bezeichnung „Folterkammer", sondern spricht solange von einem „Gemach", bis seine Einrichtung mit Marterwerkzeugen von selbst den Zweck verrät, dem es dient[1]). Das gleiche Prinzip vermag auch bei Einführung von Personen Spannung zu wecken. So wird in „Jakobine" (S. 75/76) eine Gestalt eingeführt, deren Ansehen und Macht der Erzähler in einer von Satz zu Satz sich steigernden Charakteristik dartut, sodaß die Spannung, wer der Geschilderte sein könnte, auf das Höchste steigt, bis zum Schlusse endlich der Name erklingt: „Es war der Marquis Charette".

In anderen Fällen wird die Aufklärung nicht so schnell gegeben. Daß „Die schwarze Dame" (in der gleichnamigen Novelle) seine Schwester gewesen, erfährt Graf Herfurt erst am Ende des letzten (7.) Kapitels.

Ein Hinhalten der Neugier des Lesers ermöglicht auch die Wiedergabe belauschter Gespräche. Wenn es dabei zuweilen verwunderlich erscheint, daß der Lauscher trotz ungünstiger Umstände einen Dialog Wort für Wort versteht, so ist es mitunter noch erstaunlicher, daß er unter weit besseren Bedingungen nichts erfassen kann, was irgend von Bedeutung wäre. Elsbeth („Liebe in alter Zeit" S. 120) lauscht zwar an der Türe Grabows, aber dieser „sprach eine Zeit lang mit so leiser gedämpfter Stimme, daß E. kein Wort verstehen konnte . . . in Verzweiflung preßte sie das Ohr an den Spalt, und doch hörte sie nur unzusammenhängende Laute". Aber auch sonst macht der Autor von seiner Allwissenheit keinen Gebrauch, wenn es

1) „Das Herz des Feindes" S. 82.

gilt, um der Spannung willen zu schweigen. Was Grabow mit mit Dubois flüstert, (ebenda S. 55) bleibt auch ihm unbekannt. Nur die schließenden Beteuerungen werden wieder hörbar: „Also ein Mann, ein Wort", sagte der Lieutnant, „und pünktlich".

Besteht Gefahr, daß im laut geführten Gespräche die wahren Verhältnisse, Gedanken oder Neigungen ausgesprochen würden, deren völlige Geheimhaltung oder wenigstens Zweifelhaftigkeit die Spannung bedingt, so bricht just an der Stelle, die eine offene Erklärung erwarten ließ, ein Zufall oder eine Laune jedes weitere Wort ab. Ein unliebsamer Zuhörer nähert sich, oder der Angeredete erklärt, die Wendung des Gespräches ahnend, seine Zeit sei abgelaufen, er müsse gehen („Sylvia" S. 29).

Vom völligen Verschweigen bis zur absichtlichen Unklarheit ist nur ein Schritt. „Seine Erklärung war unbestimmt" heißt es („Herz u. Welt" S. 255) zusammenfassend von der Rede des Präsidenten, „und was er weiter sprach . . . war eine Mischung von hohem Ernst und Feinheit der Andeutungen, wie von scherzenden Bemerkungen, hinter denen sich doch wieder Manches versteckte". Damit ist jedem Zweifel Tür und Tor geöffnet und die Spannung, was an diesen Worten Wahres, was davon falsch sei, wächst nur umso mehr.

Die gleiche Wirkung erzielen Fragen, deren Sinn dunkel ist: „Hast Du ihn gesehen? fragt die Dirne lebhaft, „ist es möglich, haben wir Hoffnung? Doch nein! rief sie, mit Heftigkeit die Hände zum Himmel faltend . . .". („Jakobine" S. 11). Auch der Inhalt von Elsbeths Bittgesuch an den König läßt sich nur mutmaßen („Liebe in alter Zeit"). Erst am Verhalten Friedrich II. wird der Sinn offenbar. So bringen die quälenden Zweifel Walthers, ob die plötzlich auftauchende weibliche Gestalt, welche Zeugin seiner Zärtlichkeiten gegen Adelheidchen gewesen, Liane selbst war, Spannung in den weiteren Verlauf der Erzählung.

Derartige Mittel bewirken weiterhin ein unentschiedenes Hinhalten des Handlungsverlaufes, aus dem kein Absehen zu erkennen ist, wie etwa im 9. und 10. Kapitel von „Neffe und Nichte". Eine Häufung dieser verschweigenden Spannungstechnik weist die Novelle „Simon" auf. Kapitel für Kapitel werden dem Leser die zusammenhangslosesten Begebenheiten vorge-

tragen, Personen eingeführt, deren Namen ebensowenig genannt werden, wie ihre Gespräche irgendwelche bestimmten Ziele verraten. Sie befinden sich in hellster Aufregung, fiebern vor Angst, zittern vor der Aufdeckung eines Geheimnisses, davon ihr Leben abzuhängen scheint, klagen sich einer schrecklichen Schuld, eines entsetzlichen Vergehens an, ohne den wahren Tatbestand zu nennen. Jedes neue Kapitel wechselt den Schauplatz, Andeutungen erklingen, die verschieden ausgelegt werden können aus Intrigen und Unwahrscheinlichkeiten wächst ein Irrgarten um den Leser auf, dessen Ausgang der Erzähler erst zum Schlusse freigibt.

Auch das Abbrechen am Höhepunkt ist eine Art des Verschweigens. Eugen Sue hat diese Technik besonders stark ausgebildet und namhafte Dichter haben sie übernommen. Walzel hat sie wie folgt charakterisiert: „Man kennt die Spannung, die im Schauerroman am Kapitelausgang sich aufhäuft. Menschen geraten unversehens in grauenhafte Lage. Sie scheinen unrettbar dem Tode verfallen zu sein. Unser Mitgefühl ist aufs stärkste getroffen. Alle Ausblicke in die Zukunft werden düster und hoffnungslos. Und um diese mühsam erzielte Spannung wachzuhalten, versetzt uns der Schauerroman im nächsten Kapitel gern zu ganz anderen Menschen. Nur nach geraumer Zeit ergibt sich, daß unsere Angst unbegründet war. Die Bedrohten wußten sich doch noch zu retten . . . . .“ [1]). Entsprechend dieser Technik schließt das 5. Kap. des „Voigtes von Hiddensee“ (S. 264) mit dem Satze: „Seine Sinne verließen ihn, ohnmächtig stürzte er am Fenster nieder“. Das nächste Kapitel setzt mit einer neuen Situation ein.

Mügge geht in der Irreführung seiner Leser sehr weit und hat diesen Kunstgriff bereits in der ersten seiner Novellen („Das Herz des Feindes“) angewendet. Hermann von Landen ist soeben zu Tode gefoltert worden (S. 85): „Kein Pulsschlag war hörbar; die Brust voll tiefem Leide hatte aufgehört stürmisch zu klopfen, und die eisige Kälte des Grabes verdrängte mehr und mehr die Wärme des erstarrenden Bluts. Er ist tot, sagte

---

[1]) O. Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks S. 28. Albrecht Schäffer (Ein Kommentar zum Helianth S. 25/26) bekennt, daß dieses Verfahren allein — Kompositionsfragen ausgenommen — von ihm bewußt angewendet werde. Alle übrigen technischen Handgriffe seien ihm unbekannt.

der schreckliche Henker". Alphonso d'Avilla befiehlt, daß der Leichnam unter dem Hochgericht verscharrt werde, während ein mitleidiger Mönch bestimmt, daß der Unglückliche an der Mauer des Friedhofes bestattet wird. Das nächste (10.) Kapitel setzt zwanzig Jahre später ein. Eine „hohe Gestalt" erklimmt, von dunklen Gefährten begleitet ein spanisches Schiff, dringt in die Kajüte des Kapitäns ein, um eine kalte, aufgesparte Rache zu vollziehen. Wer sollte nach so langer Zeit Landens und seiner Braut, Josephinens von Aldegonde schrecklichen Tod an d'Avilla rächen? Aus süßen Träumen aufgerüttelt ruft der Ueberfallene aus: „Blendwerk der Hölle! Landen!! Ich habe dich sterben sehen zu meinen Füßen!"

Nicht weniger überraschend taucht Heinrich Dahlen, den Helgestad im 2. Kap. des II. Teiles von „Afraja" über Bord in die wildschäumende See gestürzt und Mann und Boot mit zentnerschweren Eisenschienen zerschmettert hat, im 11. (vorletzten) Kapitel wieder auf, um Abrechnung mit Helgestad zu halten und Hanna Fandrem heimzuführen. Derartige Fälle begegnen so häufig, daß der Leser der Erzählung: „Das Gold der Pinheiro's an der Stelle, da (Kap. 3) Tiberto Ramalho vor wenigen Stunden ermordet und verscharrt wurde, zweifeln kann, ob der Totgesagte nicht doch wieder zum Leben aufersteht. Wenn dies nun hier nicht der Fall ist, so gilt doch für die meisten dieser „Toten" geradezu die Umkehrung des Dickens'schen Satzes über Scrooge's Partner (a Christmas Carol in Prose): „Marley was dead. This must be distinctly understood, or nothing wonderful can come of the story I am going to relate. Nein, er war in Wirklichkeit nicht tot, müßte der Satz bei Mügge lauten, denn sonst wäre meine Geschichte zu Ende und keine von den wunderbaren Verkettungen des Zufalls, die ich zu erzählen mich anschicke, hätten sich je zugetragen [1]).

Hieher gehört auch der Kunstgriff, Sterbende mit einem Geheimnis auf den Lippen verscheiden zu lassen. Ein Beispiel bietet die Novelle „Neffe und Nichte" S. 261.

Zuweilen, wenn der Knoten der Handlungsfäden so unentwirrbar geworden ist, daß der Leser an der Möglichkeit zweifelt,

---

1) Aehnliche Fälle liegen vor am Schlusse des 1. Bandes von Erich Randal (Otho Waimon), zu Eingang der Novelle „Sylvia" (Lorbach), im 2. Kap. der „Emigranten" (S. 246) (Clementine); „Simon" S. 389 u. a. —

ihn mit glaubhaften Gründen zu lösen, läßt der Dichter eine seiner Personen selbst dieses Gefühl aussprechen. „Du lügst, Du täuschest Dich und mich „es ist unmöglich" und mit einem „gib Rechenschaft, gib Aufschluß!" leitet er dann die Lösung ein („Er ist nicht schwer zu geben, sagte Elias ...."[1]).

Auch retardierende Einschübe benutzt Mügge zu Spannungswirkungen, die nicht nur für geringe Verzögerungen, sondern für den Gesamtverlauf gebraucht werden. Sie können im Willen einer Person begründet sein, so wenn in „Herz und Welt" Sabinens Oheim zwar nicht länger widerstreben will, aber doch erklärt, daß „die Vollendung nicht zu früh gefordert werden" dürfe[2]). Oder äußere Umstände greifen hemmend ein. In „Estrella de la Conquista" trennt der Krieg die Liebenden, oder eine unaufschiebbare Reise, wie in „Neffe und Nichte". Der größte Teil des 10. Kapitels dieser Novelle, die ganze Aachener Episode, dient dazu, die Erzählung durch Ausfüllung mit weitläufigen Naturschilderungen zu strecken und durch ein beständiges Hin und Her voll Unentschlossenheit auf beiden Seiten die Spannung des Lesers hinzuhalten.

Diese Retardationen werden dann zu besonderen Effekten ausgenützt, wenn sich damit starke Kontrastwirkungen verbinden lassen. Atemlos, voll freudiger Erwartung suchen („Arvor Spang" 8. Kap.) die Umstehenden aus den Mienen des Staatsrates Capelen die Rangerhöhung zu lesen, welche der Brief des Königs enthalten muß, bis endlich Capelen mit allen Zeichen des Schreckens seine Entlassung mitteilt.

Vereinzelt sucht der Erzähler Spannung zu erwecken, indem er sie bei seinen Personen ausdrücklich feststellt: „Jeder von ihnen war äußerst neugierig, den Verlauf zu erfahren .."[3]). Gaston[4]) folgt dem alten Manne „voller Entsetzen und jener schrecklichen Neugier, die den Menschen zum Anschauen des Bösen drängt".

Greifen alle diese Möglichkeiten nicht tiefer in den Aufbau der Novelle ein, so ist dies bei Verschiebungen der Chronologie, bei zeitlichen Verlagerungen der Geschichte zum Zwecke

---

[1]) „Die schwarze Dame" S. 95.
[2]) „Herz und Welt" S. 255.
[3]) „Neffe und Nichte" S. 20.
[4]) „Das Gold der Pinheiro's" S. 48.

der Spannungswirkung um so mehr der Fall. Otto Ludwig[1]) hat diese Technik gekennzeichnet: „Am besten tut man, man ordnet erst alle Motive, die wirken, den ganzen objektiven Zusammenhang nach Zeit und Kausalnexus. Also die ganze Begebenheit in ihrer objektiven Folge. Dann arrangiert man nach den Gesetzen der Spannungserweckung und Steigerung. Man verschweigt einzelne Glieder oder verstellt sie. Nimmt etwas Späteres voraus und läßt das Vorhergegangene erklärend folgen und zwar so, daß der Erzähler selbst oder Personen der Erzählung es entweder auf einmal oder allmählich in den Fortgang des Ganzen verschlungen bringen“[1]).

Mügge bietet die Voraussetzungen seiner Novellen, jene Tatsachen, die vor dem Zeitpunkte liegen, an dem die Erzählung beginnt, nur vereinzelt selbst dar. Meistens bringt er „die betreffende Person in eine Situation, die sie einladet, jenes Stück Leben, das der Leser kennen muß und dessen Darstellung doch zu lange aufhalten würde, in der Erinnerung zu durchlaufen“[2]), wobei die Vorgeschichte zugleich die völlige Lösung der Verwicklungen anbahnt.

Diese häufig als Icherzählung[3]) gegebene, nur wenige Seiten umfassende Vorgeschichte (z. B. „Liebe in alter Zeit“) ist im „Gefährlichen Gast“ derart erweitert, daß der Eingang der Novelle zum Rahmen wird. Dieser Eingang aber ist hier nur das vorangestellte Schlußkapitel des in Ichform verfaßten Manuskriptes, der Binnenerzählung. Nach Weglassung des Rahmens ergibt sich die einfache Icherzählung, wie sie die Novelle „Angelica“ darstellt.

Kunstvoll gesteigert ist die Spannung in der Novelle „Liebe in alter Zeit“, darin der Kanzellist Spangenberg einem Geheim-

---

[1]) Otto Ludwig, Romanstudien S. 101.

[2]) Fr. Spielhagen, Beiträge S. 273.

[3]) vgl. Kurt Forstreuter, Die deutsche Icherzählung. Berlin 1924. Ueber die Ichform als Ausdruck höchster Subjektivität, wie größter Objektivität vgl. H. H. Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Lpz. 1926 S. 4. Die dort nachgewiesene Mittelstellung des Briefromans zwischen epischer und dramatischer Kunst findet ihren Ausdruck in Julius Petersens System konzentrischer Kreise („Zur Lehre von den Dichtungsgattungen“. August-Sauer-Festschrift“. Stuttgart 1925).

nis zuliebe, seinem einzigen Mitwisser, Lieutenant Grabow, nicht nur Hab und Gut opfert, sondern schließlich den versteckten Drohungen dieses Erpressers Gehör schenkend, selbst sein einziges Kind, Elsbeth, gegen deren Willen vermählen will. Ebenso geschickt ist hier auch der rätsellösende Teil aufgebaut.

Schließlich sei noch der Technik des Vordeutens zur Erregung von Spannung gedacht, wobei Ahnungen, Prophezeiungen und Träume die Hauptrolle spielen. Dabei wirkt deren Inhalt weit weniger spannend, als vielmehr der Zweifel, ob sich die Handlung nun wirklich so entwickeln werde, oder vielleicht gerade entgegengesetzt.

Wenn Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" seine bisherigen Erlebnisse, sie umbildend und zusammenfassend, in einem wunderbaren Traume wiederholt, so ist damit nur die eine Möglichkeit zur Verwertung des Traummotivs gegeben: die Rekapitulation. Häufiger findet sich in der Literatur die entgegengesetzte Art seiner Anwendung: die vorausdeutende Schau des Zukünftigen. Ein Beispiel hiefür bietet die Novelle „Sylvia." Die aufkeimende Liebe Sylvias zu einem im Hause ihres Oheims verwundet darniederliegenden Manne zieht durch ihre Träume. Die Liebenden fliehen, aber der Oheim — und darin wird seine Warnung ins Bildhafte umgesetzt — eilt den Flüchtigen nach, die in das Unglück stürzen. Beachtung verdient die Kunst, wie Vorgänge der realen Welt der Traumhandlung verwoben werden. Wie ein Kristall nach dem anderen in gesetzmäßigem Wachstum aus der Mutterlauge herauswächst, und die Druse als Ganzes dennoch den Eindruck des Willkürlichen hervorruft, so verwirrt sich hier Wirklichkeit und Phantastik (S. 212:) „Mit sinnbetäubender Geschwindigkeit stürzte sie mit ihm in einen unermeßlichen Abgrund, aus dem ein dumpfes Wimmern und Aechzen aufquoll. Das erweckte sie. Sie richtete sich auf und glaubte noch fortzuträumen, und hörte zitternd den bangen Ton, der aus dem Boden emporstieg" [1]). Der böse Traum trog und Sylvias Geschichte endet glücklich.

In „Neffe und Nichte" (S. 192 f.) wird Walther zu seinem Oheim gebeten und findet dort angekommen, daß er inmitten der Gäste als einziger kein hochzeitlich Kleid anhabe, wobei ihm

[1]) Vgl. den Traum des Pfarrers im „Voigt von Hiddensee" (S. 234).

der Bibelspruch einfällt, demzufolge er hinausgestoßen würde, wo Heulen und Zähneklappen sei. Sein schlechtes Kleid symbolisiert das böse Gewissen gegenüber Lianen und seine Furcht vor der Erfüllung des Bibelwortes gibt eine stimmungsmäßige Vordeutung auf den Zusammenbruch aller seiner Hoffnungen, die sich dann auch erfüllt, als Liane ihm sanft, aber für immer ihre Liebe entzieht. Umgekehrt wird Lianens Bitte später Wirklichkeit, Gott möge die Fesseln des Standes zersprengen, die Graf Gilgenströms Liebe hemmen, als seine bürgerliche Abkunft offenbar wird. (Ebenda S. 235.)

Wie gut weiß der Dichter Zweifel und damit Spannung zu wecken, indem er Adelheidchen an den sonderbaren alten Formen der Geräte im Hause ihrer zukünftigen Schwiegereltern mäkeln läßt, „indem sie laut und mit einem gefälligen Triumphe bemerkte, wenn es ihr gehörte, so müßte Alles anders werden, wobei sie verständlich genug, halb prophetisch lächelte, daß Jeder merken konnte, es werde ihr gehören, und dann würde es anders sein." (Ebenda S. 114).

Wiederholt finden sich symbolische Vordeutungen. So in „Sylvia" (S. 218): „Er schüttelte drohend den Finger, da flog der Ring ab und kollerte klingend über den Boden hin zu Sylvia's Füßen hinter den Vorhang." Es ist derselbe Ring, der ehedem Feindschaft stiftete und nun berufen ist, Versöhnung zu bringen.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß Mügges Spannungstechnik nur ganz ausnahmsweise unter Vorwegnahme des Erzählungsschlusses auf jene innere psychologische Spannung gerichtet ist, welcher die Handlungsmotive wichtiger sind als der Ausgang der Begebenheiten. Vielmehr hat er seine Novellen gerade auf diesen angelegt und alle Mittel des Epikers um Spannung zu wecken, zu steigern und im gegebenen Augenblick zu lösen mit Meisterschaft verwendet.

---

1) Vgl. Käte Friedemann, a. a. O. S. 108 ff.

II. Spannung durch Motive.

„Es läßt sich beinahe für jeden Schriftsteller ein bestimmter, größerer oder kleinerer, in gewissen Variationen stets sich wiederholender Kreis von Charakteren und Motiven feststellen, die, umrankt von dem stets verschiedenen Beiwerk, das Problem seines Lebens in sich begreifen."[1]) Das Problem Mügges war Zeit seines Lebens die Freiheit und der Kampf um sie[2]). Ihm dienen alle Motive seiner Dichtungen, die zwar nicht die „ungewöhnliche Fruchtbarkeit der Erfindung" aufweisen, wie Ludwig Fränkel feststellen will[3]), sondern vielmehr einige wenige Konflikte in abgewandelter Form immer wieder behandeln, Stoffe die vom Schaurigen[4]) über das Abenteuer bis zu rein seelischen Auseinandersetzungen reichen, stets einem guten Streben dienen wollen und eines immer gemeinsam haben, ihre Verkettung mit einer, oder mehreren Liebesgeschichten.

---

[1]) Elfriede Gottlieb, Ricarda Huch, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik. Leipzig 1914 („Typische Motive und Charaktere").

Josef Körner zeigt in seinem Aufsatze: „Erlebnis — Motiv—Stoff" (Walzel-Festschrift. Wildpark-Potsdam 1924 S. 80 ff.) solche Kreise für einzelne Dichter auf.

Bernhard Seuffert, („Beobachtungen über dichterische Komposition a. a. O. S. 600 Anmerkg. 1") nimmt den Begriff „Motiv" nicht in der üblichen erweiterten Bedeutung, die er in der Musik und in der bildenden Kunst angenommen hat, sondern in seinem ursprünglichen Sinne: „ein Mittel, etwas in Bewegung zu setzen. Das Thema, der Wesensinhalt, sowohl Stoff als Auffassung in sich begreifend, wird durch Motive geschaben, gehemmt. . . ."

Goethe, (Gespräch mit Eckermann, vom 24. Nov. 1824, (S. 98 der Houben'schen Ausgabe. Lpz. 1925) setzt Motiv gleich Stoff. Im Obigen wurde diese erweiterte Fassung des Begriffes angenommen.

[2]) Vgl. das Kapitel „Tendenz".

[3]) Ludwig Fränkel, Ein Meister deutscher Erzählungskunst. Nationalzeitung. 59. Jg. Nr. 627 vom 8. Nov. 1906.

[4]) Paul Knöllers Festellung („Charles Sealsfields Werke" München Diss. 1924 S. 71), der exotische Roman sei

Die Voraussetzung für eine wohlwollende Aufnahme der Novellen bei einem möglichst großen Leserkreise war also, wenn Zolanus (a. a. O. S. 36) Recht hat, gegeben. Dabei darf nicht vergessen werden, daß für Mügge alle Liebeshandlung nicht Selbstzweck, sondern Ausschmückung war, ein Mittel, seine Ideen in das Volk zu bringen. Meist kreisen sie um die gegensätzlichen Pole Freiheit und Zwang, daraus sich alle Konflikte ergeben. Mügge bereitet sie vor, indem er zwei Menschen sich lieben läßt, die durch äußere Umstände voneinander getrennt sind. Am häufigsten kehren die Fälle wieder, in denen der Vater die Tochter bestimmt, sich einem ungeliebten Manne zu vermählen, wobei ihn die Aussicht auf vornehme Verwandtschaft, verfeinerte Lebenshaltung, geschäftliche Beziehungen und Vorteile durch Fühlungnahme mit Regierungskreisen, kurz, weltliche Interessen leiten.

Oder ein verstorbenes Mitglied der Familie wünscht durch letztwillige Verfügung (wie in „Erich Randal") jene Verbindung mit einem anderen Hause, die sich eine Generation früher nicht ermöglichen ließ. In „Neffe und Nichte" ist dies ein Lebender: Banquier Walther. Oder der Zwang geht vom Bräutigam selbst aus, der die Mitwisserschaft eines Geheimnisses in erpresserischer Absicht benützt, um auf den Vater seiner Erwählten einen Druck auszuüben („Liebe in alter Zeit"). In allen diesen Fällen besteht schon ein Herzensbund mit früheren Anrechten, sodaß wahre Liebe mit weltlichem Zwang in Kampf gerät, bis dieser Konflikt zwischen „Herz und Welt" irgendwie ausgetragen ist.

Eine zweite Art des Gegensatzes ergibt sich aus freier Zuneigung, wenn nicht der Wille einer einzelnen Person be-

---

nach Sealsfield von seinem Höhepunkt „rasch mit Gerstäcker, Mügge, Galen, Möllhausen, Ruppius, Bitra und Wachenhusen auf das Niveau des Kolportageromans" herabgesunken, verdient, mindestens für Mügge eine Berichtigung, etwa durch Hinweis auf das glänzende Urteil des amerikanischen Schriftstellers Taylor (A. B. Faust, Theodor Mügge. An inquiry concerning the author's Biography: Modern Language Notes ed. by A. Marshall Elliott, vol. XII. S. 40—42 Baltimore. 1897.) Motive des Kolportageromans finden sich wohl bei Mügge, dienen aber stets guter Absicht und sind keinesfalls wesensbestimmend.

stimmend eingreift, sondern nationale („Estrella de la Conquista") oder gesellschaftliche Schranken (Arm und Reich: „Simon"; Bürgertum und Adel: („David") die Verbindung zweier Liebenden verhindern, wie dies in vielen Novellen Müggés dargestellt wird.

In dritter Linie ergeben sich Herzenswirren, wenn der Bräutigam seine bisherige Geliebte um äußerer Vorteile willen verläßt („Zwei Bräute"). Zufälle wenden diese auf die Seite der Verlassenen und reumütig kehrt der Herzlose wieder um; oder ein mittelloser Freier edlen Charakters wird von der Familie der Braut so lange abgelehnt, bis ein glücklicher Umstand ihn zum begehrenswerten Schwiegersohn macht („Die gute Gesellschaft").

Immer jedoch liegt die Entscheidung bei der Erwählten. Ihr Ja oder Nein gibt zuletzt den Ausschlag und des Dichters Aufgabe ist es, diese klare Antwort nicht zu früh geben zu lassen; meist erst im vorletzten Kapitel. In diesem Bestreben unterstützen ihn jene gehorsamen Töchter, die sich des Vaters Willen zwar fügen, dennoch jeden Augenblick bereit sind, einem glücklichen Zufalle die Hand zu reichen, der sie mit dem Manne ihrer Wahl verbindet. In „Afraja" kommt die Heirat zustande, weil der widerstrebende Vater Ildas, Helgestad, stirbt. In „Erich Randal", weil das liebende Paar, ähnlich wie in „Shakespeare's „Kaufmann von Venedig", entflieht: in „Arvor Spang" weil durch einen Zufall (Capelen verliert sein hohes Amt) Jakob Valsens Vorteil durch die Verbindung Gerdas mit Arvor besser gewahrt bleibt. In „Herz und Welt", nachdem Sabine sich von dem oberflächlichen Treiben ihrer Kreise abkehrt, auf ihr besseres Selbst besinnt und in Warburgs Liebe Genüge findet.

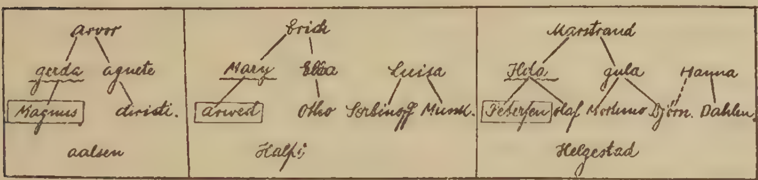
Aber auch unglückliche Ausgänge finden sich. Die „Aebtissin" beklagt im Kloster den Verlust ihres früheren Geliebten, „Angelica" und Laforce sprengen in rasendem Ritt in den Abgrund, „Simon" stirbt verlassen.

Bei allen diesen Verwicklungen spielt natürlich meist ein Nebenbuhler des Helden herein. Am einfachsten liegt der Fall da, wo der unglücklich Liebende in dem Augenblicke zur Erfüllung seiner Hoffnungen gelangt, wenn der Hauptheld aus inneren oder äußeren Motiven sich von der bisherigen Geliebten

ten abgewendet hat. Der Erzähler hat diesen Ersatz entweder schon von langer Hand in die Geschichte eingeführt, wo er bis zu diesem Zeitpunkt nur als Regiefigur mitgeführt wird, oder er läßt ihn erst im gegebenen Augenblick auftauchen. In sehr umfangreichen Erzählungen, etwa dem 830 Seiten umfassenden Roman „Erich Randal“ verschiebt der Autor seine Personen wie Schachfiguren und manche seiner Mädchengestalten durchmißt in ihrer Liebe einen Kreislauf. Dabei vollzieht sich bald ein „wahlverwandtschaftlicher“ Wechsel, bald eine Permutation.

Um die immer wiederkehrende Konstellation darzustellen, sei folgendes Paralellschema zum Vergleich gegeben:

[Arvor Spang] [Erich Randal] [Afraja]



In Verbindung mit dem Liebesmotiv treten eine Reihe anderer meist abenteuerlichen Charakters auf. So das Motiv der Kindesunterschiebung. Auch dieses dient der Tendenz des Autors: Graf Gilgenström („Neffe und Nichte“), der seinen hochadeligen Ahnen eine Braut von Stand schuldig zu sein glaubt, schlägt Lianens Liebe aus, weil sie von jungem Adel ist. Erst nachdem er seinen Irrtum erkannt hat, reicht er ihr die Hand. Die Aufklärung erfolgt durch die Fieberphantasien seiner sterbenden ehemaligen Wärterin [1]), die den einige Jahrzehnte zurückliegenden Vorgang in einem Gespräch mit ihrer Herrin wiedergeben muß, indessen nicht nur die eigene Rede, sondern zugleich die Antworten der Wöchnerin, und all dies in bühnengerechtem Dialog, da sonst überhaupt keine Klarheit erzielt worden wäre. Zudem sieht sich der Dichter genötigt, auf diese Weise die frühere Angabe, Gilgenström

[1]) Vgl. die Parodie dieses vielgebrauchten, veralteten Kunstgriffes bei Th. v. Sosnosky, „Wie man Romane schreibt“ („Roman-Finali“). A. a. O.

sei in Südfrankreich geboren, zu berichtigen, und dafür Italien als Walthers Heimat einzusetzen. Aber auch dann bleiben noch Unwahrscheinlichkeiten in Fülle bestehen, die alle zu dem einzigen Zwecke in Kauf genommen werden, Gilgenströms Ahnenstolz zu brechen.

Eine andere Auswirkung von Mügges Streben nach bürgerlicher Freiheit und Gleichheit auf die Wahl der Motive ist die Darstellung politischer Kämpfe, welche ihrerseits wieder Voraussetzung für zahlreiche Gefangennahmen und Befreiungen sind. Abenteuerliche Flucht durch unterirdische Gewölbe, halbverfallene Keller, unsichtbare Tapetentüren, geheime Wendeltreppen, just in dem Augenblick, da die Häscher dem Verfolgten dicht auf den Fersen sind, auf Piratenschiffen, zu Pferd, in gefahrvoller Wanderung durch endlose Wälder, in rabenschwarzer Nacht, wie im fahlen Schein des Mondes bedingen ihrerseits wieder atemlose Spannung und seelische Korrelate, die sich in Mienen, Gesten und abgerissenen Worten verraten: „Sie warf sich ihm entgegen und umklammerte seine Füße. Atemlose Todesangst durchflog den zitternden Körper; die schönen Augen traten blutig groß hervor, eine dunkle Röte der Erstickung färbte das ganze Gesicht. Plötzlich richtete sie sich auf, faßte mit beiden Händen Rudolfs Kleid, sah starr in sein zorniges Gesicht, und den Kopf im Nacken, als suche sie bei Gott Hilfe, stieß sie einen gellenden Schrei aus, und sank ohnmächtig zurück in Gersheims Arme“[1]). Gehäuft kehren diese Motive in „Jakobine“ wieder. Bald verfolgt der Leser vom Ufer aus eine Seeschlacht[2]), bald geht ein Schloß in Flammen auf[3]), oder von einer Schar Goldsucher kehrt nur einer todwund wieder[4]). Zu großartigen Wirkungen weiß Mügge das Hereingreifen der Natur mit Sturm und Blitz[5]) zu gestalten, mit rasender Gewalt brechen die Elementarkräfte in die Konflikte der Menschen herein. Alle Schrecken drohenden Todes erlebt Lornsen („Der Vogt von Sylt“) bei wiederkehrender Flut im Watt, alle gespenstigen Schauer durchbeben Marstrand in jener nächtlichen Zusammenkunft mit dem zauberhaften Lappenhäuptling Afraja.

---

1) „Der gefährliche Gast“ S. 328.
2) Ebenda S. 231—32
3) Ebenda S. 260 und „Erich Randal“ S. 590f.
4) „Das Gold der Pinheiro's“.
5) „Der Voigt von Hiddensee“ S. 309.

In diesen Szenen offenbart sich die starke Phantasie Mügges, wie seine hervorragende Schilderungsgabe aufs beste.

Weitab von solchen Abenteuerroman-Motiven liegen andere Stoffe: Der Konflikt, in den Lornsen gerät („Der Voigt von Sylt"), zwischen Rang und Ehre, Heimattreue und glänzender Laufbahn, darin er kämpfend untergeht; wie auch Otho Waimons Kampf um die Selbständigkeit seiner finnischen Heimat; Pastor Stockfleths Ringen um seelische Hebung, wirtschaftliche Förderung und rechtliche Gleichstellung der Lappen („Am Malangerfjord").

Allen diesen hundertfachen Verwicklungen und ihrer Darstellung gemeinsam ist die große Rolle, die der Zufall in ihnen spielt.

Goethe[1]) war der Ansicht „daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne." Charlotte Bühler[2]) weist nach, daß in den Entwicklungsreihen aller Erfindungsdichdichtung neben dem Kausalgesetze, oder statt seiner der Zufall als Ursache eines Geschehens besonders häufig zu finden ist. Hermann Hettner[3]) rechtfertigt seine Verwendung insbesondere für die Novelle und bringt ihn mit jener Vorliebe für „auffallende Wendungen und Umkehrungen" in Zusammenhang, die ihr eigen sei. Auch Bernhard Seuffert[4]) räumt dem Zufall sein Recht in erzählender Dichtung ein.

Mügge hat ihn in allen seinen Novellen reichlich verwendet. Wenn aber Goethe zwischen Zufall und Schicksal schied[2]), dieses dem Drama allein zuweisend, so läßt Mügge die Frage offen: „Ein seltsamer Zufall, ein Ungefähr, eine Laune des Schicksals"[5]), oder er erhebt das Unberechenbare in eine höhere Sphäre: „Nenne es immerhin Zufall, ich nenne es Vorsehung"[6]). Oder er sucht ihm eine Art Gesetzmäßigkeit zu ver-

---

1) „Wilhelm Meisters Lehrjahre" V. Buch, VII. Cap.
2) Charlotte Bühler, Erfindung und Entdeckung. (Zs. f. Aesth. u. allgemeine Kunstwissenschaft XV. Bd. Stuttg. 1921).
3) Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850 S. 196 f.
4) Bernhard Seuffert, a. a. O. S. 607.
5) „Der Weg zum Glück" S. 421.
6) „Das Medaillon", S. 356.

leihen, im Gefühle, daß seine Häufung eine gewisse Rechtfertigung erheische: „Je weniger man auf Ueberraschungen vorbereitet ist, um so eher stellen sie sich ein. Es gibt eine Art Gesetz im Leben...." usw.[1]). Zuweilen müssen auch geheime Ahnungen das unwahrscheinlichste Zusammentreffen glaubhafter gestalten: „Wie es Ihnen dünkte, ich müsse kommen, so war es mir, ich müsse ihn hier finden"[2]). Aehnlich äußert Prof. Helmstädt („Sylvia") er glaube, der Zufall habe die Welt gebaut[3]). Freilich überzeugt er damit seinen Freund so wenig, wie Mügge den Leser. Die ausgedehnte Rolle, die er dem Zufall in seinen Novellen einräumt, beruht auf Kompositionsfehlern[4]) und stört durch die übermäßige Häufung die Wirklichkeitsillusion. In sämtlichen Werken Mügges findet sich kaum ein Stelldichein, das nicht durch das Hinzukommen Dritter gestört oder belauscht würde. Belauschungsszenen sind so zahlreich, daß sich besondere Beispiele erübrigen. Ueberdies werden sie vom Dichter zu Angelpunkten der gesamten Handlung verwendet. So in Erich Randal, woselbst Otho Waimon den Verrat des Befehlshabers (I, 383 f.) belauscht. Diese Technik ist dem Dichter so geläufig, daß er seine Personen ausdrücklich versichern läßt: „Ich wünsche Sie zu sprechen, Herr Liebold. Ihr Gespräch habe ich nicht belauscht"[5]), wenn Gelegenheit dazu vorhanden war.

Ebenso geringe Schwierigkeiten bereitet es dem Dichter, Personen zusammenzuführen, die er eben benötigt. Sie erscheinen einfach, mit einem Wort der Begrüßung oder verkündigen ihre Gegenwart durch einen kräftigen Schlag auf die Schulter des Bekannten, wobei es wenig darauf ankommt, ob die Begegnung durch besondere Umstände wahrscheinlich oder fast unmöglich ist.

Wird durch dieses Verfahren auf der einen Seite Spannung erweckt, durch die bloße Möglichkeit eines neuen, die Lage umstürzenden Zufalls, so wird sie andererseits eben dadurch auch empfindlich gestört, da die psychologische Lösung

---

1) „Ein Abenteuer in Holland" S. 439.
2) „Herz und Welt" S. 300.
3) „Sylvia" S. 217.
4) Zolanus, Die Technik des Romans S. 39.
5) „Bilder der Zeit" S. 94.

der Konflikte, die einzige, welche auf die Dauer überzeugen und befriedigen kann, ausgeschaltet wird zugunsten einer leicht durchschaubaren Absichtlichtlichkeit, die den Leser verstimmt und ihn, unbeschadet aller sonstigen Schönheiten der Erzählung, zuweilen in die Worte Sabinens einstimmen läßt: „Alter, ehrwürdiger Freund, es war freilich ein mißliches Experiment, bei dem man stark im Glauben und Vertrauen sein mußte. Aber um so dankbarer sind wir nun, da es geraten ist.“ [1]).

---

1) „Herz und Welt“ S. 324.

Tendenz.

Die Wechselwirkung, die zwischen einer bestimmten Kunstform und den zeitbedingten Gegebenheiten obwaltet, hat in Bezug auf die Novelle bereits A. W. Schlegel gesehen. Nachdem er erkannt hatte, daß in der Novelle etwas geschehen müsse, daß ein dreister, energischer Charakter der Sitten ihr dabei vorteilhaft sei, hielt er es für mehr als zweifelhaft, „ob es in unsern Zeiten, wo das Leben sich in lauter Kleinlichkeiten zerbröckelt, und fast niemand eigentlich das Herz hat unbekümmert nach seinem Sinne zu leben, möglich sein dürfte, eine solche Masse von Novellen aufzubringen, die in unsern Sitten gegründet und der Denkart des Zeitalters angemessen wären, als die unter den Boccazischen sind, welche einen historischen Grund haben und das damalige Zeitalter schildern.“ [1]).

Das änderte sich in wenigen Dezennien. „Der ganzen Generation“, schreibt Mügge im Jahre 1836, „ist ein mächtiger Drang angeboren, in ein rasch bewegtes Leben zu greifen“ [2]). Er deckt die ursächlichen Triebkräfte dieser Bewegung auf, wenn er sagt: „Die Entwürdigung des Volkes und der Druck bevorrechtigter Casten, die (auf die Befreiungskriege) nachfolgenden Jahre voll ungestillter Sehnsucht erweckten ein ingrimmiges Rachegefühl der Täuschung, das sich in Satire oder Humor ergoß“ und er ergreift Partei für die Ziele des Jungen Deutschlands in den Worten: „Und als die neuste Zeit sich abermals gewaltig regte, und die Wünsche dieser heftigen Jugend ungestillt blieben, da faßte sie die ganze Bitterkeit unerfüllter Hoffnung, und mit wachsender Leidenschaft suchte sie den Widerstand zu zerbrechen“ [3]). In dieser Entwicklung erblickt er den Sinn der deutschen Literatur, die ein Abdruck solchen Lebens und Strebens sein müsse. Aus solcher Einstellung heraus begreift er seinen Beruf: „In diesen be-

[1]) Seufferts Literaturdenkmale, XIX, 245.

[2]) „Novellen und Erzählungen“. Braunschweig 1836 I. Bd. S. V.

[3]) Ebenda, S. VII.

wegten Zeiten muß der Dichter der Nation treue Bilder ihres Zustandes vorhalten, und ebensowohl auf die Gefühle und Empfindungen der Leser wie auf ihr Nachdenken zu wirken trachten. Der Dichter ist nicht ein Märchenerzähler des Orients, der die Phantasie seiner Zuhörer in angenehme Bewegung versetzt [1]), er ist der Erzieher, der Lehrer, der Bildner seines Volkes... Der Dichter kann allein auf große Massen wirken: sein Publikum ist die Nation; er spricht zu ihr, er belehrt sie und seine Bilder, Träume und Gedanken dringen in ihren bunten Kleidern leicht und tief in die offenen Herzen." [2]). Die Uebereinstimmung mit den Tendenzen des Jungen Deutschland ist offenkundig. Die gleichen Mittel hatte ja auch Theodor Mundt vorgeschlagen [3]) und Gutzkows Wort von der „Blendlaterne des Ideenschmuggels" war zur Losung geworden.

Einige Jahre später wendet sich Mügge gegen den Vorwurf Oehlenschlägers, daß der politische Parteienstreit sich in das Reich des Schönen dränge mit den Worten: „Wenn der Dichter nicht zu seinem Volke steht und zu seiner Zeit, wenn die Gegenwart nicht seinen Zorn und seine Liebe erregt, wenn er keinen Sinn hat für das, was not tut, so hat er einen Teil seines Berufes nicht begriffen...." [4]). Er kämpft für die Idee

---

[1]) Mügges Zeitgenosse, Spindler, bekannte in des „Dichters Tageslauf" von sich: „zu unterhalten, wohltätig zu erregen, ist mein einziges Streben... haben ihnen (sc. den Romanen) die mit mir Lebenden ein freundliches Lächeln geschenkt,... dann mögen sie erbleichen. Sie haben belustigt, gefallen, bewegt, und ihre Bestimmung ist erfüllt."

[2]) Novellen und Erzählungen. Braunschweig 1836, S. IX.

[3]) Theodor Mundt, Moderne Lebenswirren. Leipzig 1834, S. 156 f.: „Die Novelle nistet sich noch am meisten in Stuben und Familien ein, sitzt mit zu Tische, und belauscht das Abendgespräch und man kann da dem Herrn Papa zur guten Stunde etwas unter die Nachtmütze schieben oder dem Herrn Sohn bei gemächlicher Pfeife eine Richtung einflüstern, die vielleicht einmal für die ganze Nation Folgen haben mag. Die Novelle ist ein herrliches Aehrenfeld für die politische Allegorie.... Die Novelle steht sich mit der Polizei besser, und sie flüchtet sich auf die Stube, wo es keine Gendamerie gibt."

[4]) Reise durch Skandinavien, II. Bd. S. 63 ff.

der Völkerfreiheit und fühlt sich in Uebereinstimmung mit den Forderungen der Dichtkunst, da überhaupt alles poetisch ist, was da ist; im Dichter liege die schaffende Kraft, nicht in dem Stoffe, es komme auf ihn an, was er daraus mache.

Und noch einmal legt Mügge, im Jahre 1848, zur Leitung des Feuilletons der Nationalzeitung berufen, sein Programm dar. Ausdrücklich betont er: „Unterhalten der bloßen Unterhaltung wegen, ist nicht unsere Absicht.“ Er will vielmehr seine Leser zum Nachdenken erwecken, „ihre Gedanken auf ein bestimmtes Ziel zuführen, ihren Gefühlen eine Empfänglichkeit für die Ideen der Gegenwart verleihen.“ Sein Ziel ist ein freies, fortschreitendes, aufgeklärtes Volk. Seine Mittel: „Novellen, Skizzen, Aufsätze, ... welche auf Darstellung der Verhältnisse und Zerwürfnisse der Gegenwart abzielen“ [1]).

Die Ausführung im einzelnen legte Mügge bereits in einer der Sammlung Novellen und Erzählungen vorangestellten Widmung an Dr. Karl Seidel dar: „Es gibt für den Novellendichter zwei Arten dies zu bewirken: die historische und die psychologische Seite. Die historische ist ganz gemacht, die Phantasie anzuregen, während die psychologische mehr den Geist fesselt. Jene kann durch gewaltiges Material, durch eine Fülle von plastischen Verhältnissen, durch den Stoff an und für sich wirken. Die psychologische dagegen dringt tiefer in das innere Leben und was dort die Massen, der Gegenstand und die Situation schafften, tut hier die getreue Auffassung der Verhältnisse in ihren feinsten Tiefen“ [2]).

Freilich, so anerkennenswert dieser begeisterte Kampf für Vaterland und Freiheit war, Mügges Dichtungen kam er nicht immer zugute. Einmal gilt, was Fr. Kreißig, zur Begründung seiner Feststellung vorbringt, daß „selbst eines so trefflichen und beliebten Erzählers wie Theodor Mügge gut angelegte, von den glänzendsten Pointen wimmelnde Zeitnovellen, „Der Voigt von Sylt“ und „König Jakob's letzte Tage“ über die vorübergehende Teilnahme eines Zeitungsleser Kreises nicht hinauskamen: Wer hatte am Ende Muße und Stimmung, sich in anspielungsreiche Parallelen zu vertiefen, wenn Leitartikel und Kammerreden alle Tage mit deutlichen Worten

---

[1]) Nationalzeitung 1848 Nr. 1 vom 1. April „Unsere Aufgabe“.

[2]) Novellen und Erzählungen S. X.

sagten, was das Feuilleton zwischen den Zeilen lesen ließ? Die politische Anspielung verliert ihren Reiz mit dem Verbot“ [1]).

Zum andern bewirkte die Tendenz in Mügges Werk, daß das meiste dieses zeitlich bedingten Ergebnisses einer dichterischen Arbeit mit der Zeit auch wieder versank [2]), daß es „auf dem unermeßlichen Leichen- und Gräberfeld toter Literatur, das hinter uns liegt“ [3]) blieb und sein Dichter ein „Halbvergessener“ [4]) wurde.

Was den Einfluß dieser Grundideen auf die Erzählungstechnik angeht, so erhellt sogleich ihre Bedeutung für die Auswahl der Stoffe. Die Parteinahme des Dichters für die Freiheit in allen ihren Formen bedingte immer wieder die Darstellung des Ringens um sie, was voraussetzte, daß stets von neuem Angehörige verschiedener Nationalitäten, Gesellschaftsklassen und Stände zusammen und gegeneinander geführt wurden, um am Widerstreit und Ausgleich der Interessen die neuen Ideen der Zeit aufzuzeigen. Schon der Schauplatz der Handlung mußte so gewählt werden, daß sich derartige Verhältnisse und Konflikte ungezwungen ergaben. Verhältnismäßig einfach war dies in „Afraja“ [5]), da hier Lappen, Quäner und Norweger dicht nebeneinander wohnen. In „Erich Randal“ führt, ähnlich wie in „Estrella de la Conquista“ der Krieg die Gegner auf einen gemeinschaftlichen Kampfboden. Bieten sich solche Möglichkeiten nicht von selbst, so greift Mügge aus seiner Erzählerallmacht heraus zu dem Auswege, die Mitglieder der einen Partei auf den Boden der anderen zu versetzen. So müssen

---

[1]) Fr. Kreyßig, Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart, Berlin 1871 S. 10.

[2]) Vgl. Wilhelm von Scholz, Das Erlebnis Ibsen. M. N. N. v. 25. Mai 1926.

[3]) Jakob Wassermann, Der historische Roman in Deutschland (Die Literatur 26. Jg., Heft 1, S. 1.

[4]) H. Brentano. Ein Halbvergessener. Th. Mügge (1806—61) Deutsche Zeitung Wien, Jg. 1906—07 N. 12 509.

[5]) Heinrich Kurz, Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart, Lpz. 1872, hält „Afraja“ mit Recht für Mügges besten Roman (Vgl. S. 733).
Hans Wachenhusen, Aus einem bewegten Leben I. Bd. S. 254—55 berichtet kurz über „Afraja“ und (fälschlich) „ihren“ Dichter.

im II. Teile des „Arvor Spang“ nacheinander Jakob Aalsen als Storthingmann, Arvor Spang unversehens in gleicher Eigenschaft als Ersatz für Probst Herzberg und schließlich noch Gerda zu ihrer Ausbildung nach Christiana reisen, damit die Konflikte zwischen „Herz und Welt“, zwischen der Freiheit der Entscheidung und dem Zwange der Autorität, zwischen Adel und Bürgertum ausgefochten werden können. Eine Sonderstellung in dieser Hinsicht nimmt die Novelle „Paul Jones“ ein, worin der Dichter den Titelhelden, dem die Häscher dicht auf den Fersen sind, sämtliche Beteiligte auf sein Piratenschiff verbringen läßt, um angesichts der feindlichen Flotte, kurz vor der Seeschlacht die Einwilligung zur Heirat seiner Jugendgeliebten zu fordern, und als er diese nicht erhält, sämtliche Personen auf einer Insel wieder auszusetzen.

Das Motiv aber, das hier Selbstzweck war, die Liebe, wird in den übrigen Novellen nur Mittel zum Zweck. Mügge will zeigen, wie die bestehenden Vorrechte und Schranken die privilegierte Klassen aufgerichtet haben, die Rechte des Herzens ebensogut schmälern, wie sie die Entwicklung eines Volkes zur völligen Freiheit hemmen. In immer anderen Variationen wandelt er das Thema ab, wie weder körperliche noch Vorzüge der Seele die Kluft zu überbrücken vermögen, welche die Kasten trennt. Muß doch selbst ein Motiv des Abenteuerromans, das der Kindesunterschiebung, dazu herhalten, Ansprüche und Rücksichten, die der Adel geltend macht, in Nichts aufzulösen, woraus sich sowohl komische Wirkungen, wie bedenkliche Aehnlichkeiten mit Kolportagetechnik ergeben. (Vgl. „Neffe und Nichte“).

Dem Grundprobleme von Freiheit und Zwang verdankt eine nicht geringe Zahl von Charakteren ihr Dasein in Mügges Novellen. Aus ihm erklärt sich die Vorliebe des Dichters für jene kernigen, naturwüchsigen, selbstbewußten Gestalten, die wie Arvor Spang, Jens Lornsen u. a. Männerstolz vor Königsthronen wahren und sich im Gefühle ihrer Kraft und persönlichen Tüchtigkeit als Gleichgestellte geben. Hier wurzeln jene adeligen Gestalten, die lieber in den Tod gehen, oder ihres Kindes Herz brechen sehen, als daß sie der neuen Zeit ein Zugeständnis machen; und hier ist der Grund für jene zahlreichen Kammerherren, Barone und Junker zu suchen, die sich stets und überall lächerlich machen (Arwed Bun-

gen, Magnus Capelen, von Branden, von Wardo) und über die der Dichter die Lauge seines Spottes gießt.

Hier auch entstand jene Reihe von Geistlichen, die er mit aller Verehrung gezeichnet hat, wenn sie, wie Axel Jönsson („Erich Randal") barmherzig und versöhnend ihres Amtes walten, die aber, wenn untolerant und halsstarrig wie Probst Ridderstern, zu Zerrbildern ihres Standes werden und die gröblichsten Vorhalte durch den Mund der Mitbeteiligten zu hören bekommen.

Die ausgiebige Verwendung des Dialoges ist eine weitere Folge der Tendenz. Er hat die Aufgabe, in unverhüllten Worten, in glänzenden Repliken die Ideen der Zeit zu verkündigen und noch in der Charakteristik der Personen dient er dem gleichen Zweck.

Kaum bedarf es des Hinweises, daß der Abschluß der Handlung, so sehr Mügge im allgemeinen geneigt ist, ihn versöhnlich zu gestalten und des öfteren die poetische vor der Gerechtigkeit der Welt siegen zu lassen, eben der Tendenz wegen häufig ein tragischer ist.

Objektivität.

Jedes Wortkunstwerk ist von seinem Verfasser dazu bestimmt, in der Seele dessen, der es in sich aufnimmt, zeitweilig andere Inhalte zu verdrängen. Es ist die Frage, ob diese Verdrängung eine totale sein kann, und zum anderen, ob sie eine totale sein soll. Die Beantwortung beider führt in das Zentralproblem des Streites zwischen Objektivität und Subjektivität im Werke des Dichters[1]).

Verwickelt ist das Problem deshalb, weil es durch mannigfache Faktoren bedingt ist: Durch den wiederzugebenden Stoff, durch das Medium, das ihn vermittelt, durch die Art, wie dieses Medium ihn vermittelt und durch die Psyche, des oder der Aufnehmenden.

Die Seele des Publikums aber, und der Autor gehört dazu als erster, ist unter den angegebenen Faktoren deshalb der wichtigste, weil für sie allein das Kunstwerk hergestellt wurde, „aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden, internationalen Zivilisation“[2]). Von hier aus ist die Lösung anzubahnen. Die Aufnehmenden aber lassen sich in zwei Klassen scheiden: die Naiven und die Reflektierten. „Sie werden hundertmal gehört haben,“ schreibt Goethe[3]), daß man nach Lesung eines guten Romanes gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viel schlechte Dramen sind daher entstanden! Ebenso wollen die Menschen jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen. Damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrig bleibe, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch seyn und das dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen

---

1) Für alle dieses Kapitel angehenden Probleme sei auf das Werk von Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik summarisch verwiesen.

2) Thomas Mann, Der Zauberberg I. Bd. S. 533.

3) Goethes Werke, IV. Abt. 12. Bd. S. 382.

sollte nun der Künstler nach allen Kräften widerstehn....". Goethe zieht daraus die Folgerung, jedes Kunstwerk solle von anderen gesondert und bei seiner Eigenschaft erhalten werden; indessen läßt sich der Gedanke auch nach einer anderen Richtung verfolgen.

Barbarisch scheint hier nicht nur die Vermengung der Künste, als vielmehr das Streben nach Vermaterialisierung eines in sinnlich nicht wahrnehmbarer Form gegebenen Vorganges, die Ausschaltung der mitschaffenden Selbsttätigkeit. Die Linie führt in gerader Folge zu Th. Manns „Versuch über das Theater". Der Roman als „eine geistige, außerhalb der sinnlichen Sphäre wirkende Veranstaltung" (a. a. O. S. 65) scheint darnach allein schon auf einer künstlerisch höheren Stufe zu stehen, als ein Theater, das die Illusion der Wirklichkeit zu dieser selbst zu machen strebt. Von hier aus erfährt auch die Frage der Objektivität in erzählender Prosa eine neue Bewertung, insofern, als auch hier der „epischen" Erzählungsform der Vorzug vor der szenischen zu geben wäre. Die zusammenfassende, mit indirekter Rede reichlich durchsetzte, perspektivisch zeitverkürzende Technik in Kleists Michael Kohlhaas stünde demnach über derjenigen der konsequenten Objektivität Spielhagens, während Renee Corbeau's „Pitaval" in seiner abstrakten Form des Berichtes, Protokolles oder einer Zeitungsnotiz wieder über Kleists Novelle stünde, weil darin ein Höchstmaß von Mitarbeit des Lesers verlangt wird. Dies aber sind Wert- und Rangfragen, die einer generellen Entscheidung deshalb nicht fähig sind, weil die Seele des Publikums allzu weitgehend differenziert ist. Die Beantwortung der Frage, ob die Wirklichkeitsillusion eine totale sein soll, hängt aber noch von einem weiteren Umstande ab.

Ein Kunstwerk wirkt vornehmlich dann befriedigend, wenn es in seiner Gesamtheit lustvoll ist, d. h. „wenn das Unlustbereitende so verteilt ist, daß es nicht die angenehmen Gefühle erdrückt"[1]). Diese Mischung kann sich aber auch aus der Diskrepanz der im Kunstwerke gegebenen Vorstellungsinhalte mit der jeweiligen Gemütslage des Aufnehmenden erst entwickeln. In diesem Falle mag es dem Gesamteindruck

[1]) Richard Müller-Freienfels, Poetik, 2. Aufl. Lpz. u. Berlin 1921, S. 53.

des Wortkunstwerkes zugute kommen, wenn der Dichter an Stellen, die ein Aeußerstes an Unlust bieten, dem Leser seine behagliche Gegenwart bewußt werden läßt. Er kann dies, indem er auf Augenblicke die Illusion stört, indem er etwa die bewußt eingehaltene Objektivität vorübergehend aufhebt. Dies ist nur die konsequente Weiterführung von Spielhagens starr dogmatischer Theorie. Denn Spielhagen erhob seine Forderung um des Lesers willen.

Die Frage aber, ob die Verdrängung alltäglicher Seeleninhalte durch jene des Kunstwerkes, also die Wirklichkeitsillusion, total sein kann, hängt davon ab, ob der Aufnehmende zum Typus des Naiven oder zu dem des Reflektierten gehört. Als naiv soll hier derjenige Genießende bezeichnet werden, der als „Mitspieler" oder „Zuschauer" die im Kunstwerke gebotenen Inhalte erlebt. Als reflektiert derjenige, den über das Erleben hinaus die Form angeht. Zweifellos sind ganze Epochen dem einen oder anderen Typ günstiger gewesen. So erscheint die heute unbegreifliche Teilnahme, die ein Gellert dem Schicksale Clarissa Harlow's widmete, als zeitbedingt. Der Naive gibt sich dem Zauber des Kunstwerks bis zu dem Grade hin, daß er die Gegenwart darüber vergißt, insbesondere gilt dies für die suggestive Kraft des Films, der durch Konzentration des Interesses auf optische Warnehmungen, musikalische Einstimmung und Ausschaltung aller störenden Eindrücke die Illusion selbst bei fehlender Sprache der auftretenden Personen beinahe vollständig erwecken kann. Bei dem Naiven ist die Frage, ob subjektivee oder objektive Erzählung illusionsfördernder sei in jene andere zu modifizieren, ob die bei der Lektüre einer „objektiv"[1]) gegebenen Erzählung zu vollziehende Abstraktion von jeglichem Medium einen größeren Phantasieaufwand benötigt, um zur Wirklichkeitsillusion zu gelangen, als die bewußte Hinnahme eines solchen bei subjektivem Vortrag. Die geringere Selbständigkeit erfordert bei ihm zwei-

[1]) Vgl. Hans Heinrich Borcherdt, a. a. O. S. 3: „Vollständige Objektivität ist... unmöglich. Denn das würde voraussetzen, daß der Künstler sein Temperament völlig auszuschalten vermag.... Man wird aber von einer relativen Objektivität des Künstlers sprechen dürfen, wenn der Dichter von den Forderungen der Form überzeugt ist und daher eine Distanz zwischen Erlebnis und Form erstrebt."

fellos die objektive Form. Die Bedenken, welche Käte Friedemann gegen diese vorgebracht hat, — und sie sind sämtlich stichhaltig —, gelten indessen vorwiegend nur für den als „reflektiert" bezeichneten Typ. Kraft seiner kritischen und formalen Schulung vermag er nicht nur in erzählender Prosa die „Rolle" des Mediums zu erkennen, er fühlt sie auch dort, wo der Naive das nur Vergegenwärtigte als Gegenwart erlebt, im Drama. Als ein über seine Kunst reflektierender Dichter, als Theoretiker des Dramas, als Dramaturg vermag er sein Interesse so sehr auf die „Rolle des Dramatikers", auf Wechselwirkung von „Gehalt und Gestalt" einzustellen, auf technische Kunstgriffe, Bühnenwirksamkeit zu achten, daß ihm darüber das Erlebnis gegenwärtiger Wirklichkeit, der Illusion vollkommen oder teilweise entgehen kann. Je weiter dieser Prozeß kritischer Auflösung, der Intellektualisierung fortschreitet — und auch er ist zeitbedingt — desto mehr wird der Dichter, das Medium auch unter relativ objektiven Formen gefühlt werden, desto weniger wird es auch auf totale Illusion ankommen, was wieder ein stärkeres Hervortreten der Person des Erzählers ermöglicht.

Aber auch bei solchen Epikern, die für ein breites Publikum schreiben, und auf eine möglichste Erweckung von Wirklichkeitsillusion bedacht sind, bedeutet ein solches Hervortreten nicht in jedem Falle eine Störung derselben. Zwei Fälle sind denkbar, bei denen sie gern hingenommen wird. Der erste betrifft den Hinweis auf Auslassung unwesentlicher, nicht spannender Zeitabschnitte der Erzählung, von Stellen also, deren inneres Spannungsniveau nicht wesentlich über dem alltäglichen, gewohnten des Lesers liegt, und deren Weglassung deshalb nur erwünscht ist. Der zweite betrifft solche Einschübe, die neues Licht auf die Persönlichkeit des Autors werfen. Sie scheinen störend bei Schriftstellern, die, weil noch unbekannt, wenig Interesse besitzen[1]), können aber bei anderen, wenn dadurch nicht eine spannende Situation unterbrochen wird, ein größeres Interesse beim Publikum finden, als

[1]) Hiebei möge dahingestellt sein, ob die Verschiebung des Problemes: „Wie kommt das Urteil zustande, daß ein Individium eminent ist", vom Objekt der Betrachtung in ihr Subjekt, gerechtfertigt ist. Vgl. Julian Hirsch, Die Genesis des Ruhmes. Lpz. 1914.

die erzählten Hergänge und die geschilderten Charaktere, weil — dies nur als Ausnahme gedacht — das Interesse an jenen durch die Persönlichkeit des Autors mitbedingt ist, weil sie auch um deswillen gelesen werden, da sie ein so und so gearteter Autor erzählt. Bekannte doch selbst Spielhagen von sich, je älter er werde, desto mehr interessiere ihn der Blick in die Seele des Künstlers [1]). Es liegt in der Natur der Sache, daß sich derartige Einschübe mehr in Alters- als in Jugendwerken finden.

Eine dritte Möglichkeit fällt außerhalb dieses Bereiches: wenn nämlich „die innere Objektivität des Werkes durch eine humoristisch-scheinbare Direktheit verschleiert wird, wenn also dennoch ein monsieur sich meldet und peroriert, der aber keineswegs identisch mit dem epischen Autor, sondern ein fingierter und schattenhafter Beobachter ist“ [2]).

Wenn sich nun auch eine derartige „Scheindirektheit“ bei Mügge nicht findet, so begegnen um so häufiger Zwischenbemerkungen der ersten Art: „Wir übergehen nun alle Vorbereitungen“ [3]). „Wir verfolgen die Reise nicht, welche am nächsten Tage von der kleinen Gesellschaft angetreten wurde“ [4]). Allgemein finden sich erklärende Zwischenbemerkungen, die meist nach dem ersten, eine bestimmte dramatische Situation darstellenden Druckabschnitte des Einganges gegeben werden. „Damals freilich hatte die gute Stadt ein ganz anderes Ansehen als jetzt...“ [5]). Mügge scheut auch keinen historischen Exkurs, läßt seine Leser wissen, daß die Begebenheiten der Novelle wahr sind, führt Gewährsmänner an, wie den Mönch Fray Gaspar de Madra de Deos [6]) und wägt die Ansichten des einen gegen die eines anderen Autors ab. Oder er legt in durchsichtiger Verbrämung historisches Wissen einer sachkundigen Person in den Mund: „Der alte Mönch war ein Schatz für den jungen Reisenden, der in ihm gleichsam ein großes lebendiges Buch der Geschichte dieses unbekannten merkwürdigen

---

[1]) Nation, Bd. 15, S. 272.

[2]) Bemühungen (S. 305). Berlin 1925.

[3]) „Neffe und Nichte“ S. 166.

[4]) Ebenda, S. 248; vgl. a. S. 213.

[5]) „Joachim Hennigs“ S. 141.

[6]) „Das Gold der Pinheiro's“ S. 82.

Landes erblickte, das Capitel für Capitel ihm aufgetan ward“ [1]).

Allzusehr läßt der Dichter an solchen Stellen in seine Werkstatt schauen. Sein Verfahren, Geschichte in Geschichten umzusetzen, Abstraktion in Anschauung umzuwandeln, ist nicht restlos durchgeführt, allenthalben begegnet der Leser den Schlakken, die noch am Gusse haften und die dem Ganzen oftmals das Ansehen eines Halbfabrikates geben. Nach solchen Abschweifungen historischer, politischer oder geographisch-ethnographischer Art sieht sich der Dichter genötigt, den Anschluß an die Situation oder an Begebenheiten der Erzählung wieder herzustellen, etwa mit der Wendung: „Wir finden unsern Abenteurer wieder, wie er soeben die kleine Stadt .... durchzogen hatte“ [2]), oder: „Indem wir den Faden unserer Geschichte wieder aufnehmen“. Aber auch sonst schaltet Mügge mit der Freiheit des Erzählers; er begleitet seinen Vortrag mit anspielungsreichen Ausrufen: „Der arme Eberhardt! er hatte nichts als seine Liebe, die unter den Menschen ohne Geld und Gut als eine Torheit verdammt wird und verdammt werden muß“ [3]), er zieht Vergleiche mit der Gegenwart: „der Hang zu Abenteuern in der neuen Welt war .... ebenso allgemein verbreitet wie heutzutage die Auswanderungslust“ [4]), er fügt Gemeinplätze ein [5]), er charakterisiert seine Personen, erzählt ihre Lebensgeschichte, berichtet über Familien- und Vermögensverhältnisse, stellt Gemeinsamkeiten ausdrücklich fest, wie auch Unterschiede, spricht gelegentlich seinen Leser an [6]) und gibt Anmerkungen [7]).

Indessen stören derartige Unterbrechungen die Illusion nicht mehr, als Unwahrscheinlichkeiten, die in den alten Novellen häufiger begegnen, als in den Romanen. Hierher gehören

---

[1]) „Das Gold der Pinheiro's“ S. 37.
[2]) Ebenda S. 17.
[3]) „Liebe in alter Zeit“ S. 72
[5]) „Neffe und Nichte“ S. 64, 69, 78.
[4]) „Das Gold der Pinheiro's“ S. 78.
[6]) „Ein Abenteuer in Holland“ S. 429.
[7]) „Der Suliot“ S. 137.

Zufälle, wie unvermutetes Begegnen [1]), oder die Tatsache, daß Gersdorf einen alten Mann, der ihm an der Bucht einen abkürzenden Weg geraten, im Zimmer des Schlosses sitzend erblickt, nachdem e r in atemlosem Laufe dort angekommen ist [2]), oder der Umstand, daß Warburg, der als Demokrat geschildert wurde, um Verleihung des Adelsprädikats nachsucht [3]), daß Sabinens Oheim sie bewilligt, obschon sein eigener Sohn Richard ältere Ansprüche auf Sabine hat und er so dessen Pläne zu zerstören mithilft.

Zur Verletzung der Objektivität muß schließlich auch die Tendenz führen, die sich allenthalben in Dialogen, Charakteristik und Handlung zeigt, sowie jene Novellenschlüsse, die mehr der poetischen Gerechtigkeit entsprechen, als dem Laufe der Welt.

Andererseits stehen Mügge aber auch zahlreiche Mittel zu Gebote, um die Illusion beim Leser zu stärken. Dahin gehört „die Kontrastierung der als wirklich gedachten Geschehnisse mit den in einem Kunstwerke möglichen“ [4]): „Laura lächelte durch Tränen, wie es zuweilen in Romanen berichtet wird“ [5]). Oder: „In Romanen“, sagte sie lächelnd, „sinken die Liebenden sich an die wonneerfüllten Herzen und rufen leise, selig weinend, ihr Ewig! ohne an ein Erwachen zu denken. Wir aber wollen uns klar in die Augen sehen und prüfen, ob es möglich ist, das Lebensglück für uns festzuhalten“. Gleich darauf läßt der Dichter aber mit leiser Ironie Sabine wie „in Romanen“ ausrufen: „Ja, ich liebe Sie, Georg . . ., ich will die Ihre sein, ewig, ewig!“ [6]).

Ein Mügge eigener Kunstgriff ist die Entwicklung einer bestimmten Situation aus einem Bericht. So wird etwa im „Gefährlichen Gast“ das Bild einer Gutsherrin gegeben, und ihre Fähigkeiten und ihre Künste aufgeführt. „Sie zeichnete und malte. Wenigstens tat sie das einst, denn mit einem

---

[1]) So trifft („Der gefährliche Gast“ S. 262) Gitta, während alle Schloßbewohner vor den Strandwächtern flüchten, Gersheim, mitten im nächtlichen, pfadlosen Wald.

[2]) Ebenda S. 248.

[3]) „Herz und Welt“ S. 254.

[4]) K. Friedemann, a. a. O. S. 82.

[5]) „Neffe und Nichte“ S. 166.

[6]) „Herz und Welt“ S. 231.

sanft abweisenden Lächeln erklärte sie (jedesmal, wenn davon die Rede war!?) daß die Zeit dafür ganz vorüber sei.... Sie umarmte dabei ihre jüngeren Kinder..... Zu diesem Bilde mütterlicher Liebe trat nun auch der Vater.... „Wie glücklich sind Sie, rief ich....“. Der Kunstgriff besteht sprachlich in der zwiefachen Möglichkeit das Praeteritum „erklärte“ aufzufassen. Es kann genommen werden im Sinne des frz. Imperfekts: „sie pflegte zu erklären, wenn sie darum gefragt wurde“ oder im Sinne einer als gegenwärtig zu denkenden Aussage. Die psychologische Voraussetzung ist die Annahme, der Leser habe die Situation so bildkräftig vor Augen, daß der Uebergang zur epischen Gegenwart unbemerkt geschehen könne. Die Entscheidung für die szenische Auffassung gibt erst das „nun“, welches Vergegenwärtigung erheischt[1]).

Wenn der Dichter hier dem Leser soviel Phantasie zutraut, daß er den Sprung vom Bericht zur Szene ohne Anstoß mitmacht, so mutet er ihm in anderen Fällen sogar einen Wechsel des Standpunktes zu. Als Beispiel diene eine Stelle aus der Novelle „Jakobine“ (S. 5—6): „Während die Rekruten... einfältiges Zeug schwatzten, ging der kleine Bürger Lecombe mit gewaltigen Schritten auf und ab. Zuweilen sah er nach dem Himmel empor..... Mit einem Male aber erhielt er einen so gewaltigen Schlag auf die Schulter, daß sein ganzes kurzes Nervensystem durch und durch erschüttert ward, sein Kopf hin und her wackelte und der dreieckige Hut in einem weiten Bogen vorüber mitten in eine breite Pfütze flog, auf welcher er majestätisch weiter segelte. Der kleine Bürger erholte sich schnell von seinem Schrecken; wütend blickte er auf und sah einen baumlangen Normand vor sich, der ihn höhnisch lachend am Zopf festhielt.

Zunächst erblickt der Leser Lecombe vom Standpunkte des Dichters aus in einiger Entfernung auf und abgehen; „mit großen Schritten“, wie denn der ganze humoristisch beschriebene Vorgang den über seinem Stoffe stehenden Autor deutlich genug verrät. Dann plötzlich geschieht ein Schlag aus dem Nichts heraus. Seine Wirkung wird ausführlich beschrieben, aber schon ist es nicht mehr zweifelhaft, mit wessen Augen,

---

[1]) „Der gefährliche Gast“ S. 154. Aehnlich „Liebe in alter Zeit“ S. 81.

mit wessen „Nervensystem“ dieser weitere Verlauf wahrgenommen wird: Die Ueberraschung des Schlages auf die Schulter betrifft Lecombe allein, mit dem sich der Leser identifizieren muß, da er vom Standpunkte des Dichters aus den sich nahenden Normann schon vor dem Schlage hätte sehen müssen. Die Identifizierung betrifft zudem eine lächerliche Gestalt und wird in dem Augenblicke gewechselt, da Leprieur die Hauptrolle übernimmt, ein unmögliches Verfahren also.

Ein ähnlicher Wechsel des Standpunktes findet sich in der Novelle „David“ (S. 178). „Leise stiegen die Häscher die Treppen hinauf und blieben horchend an der Tür des Malers stehen. Es war laut drinnen, aber man sprach gedämpft, daß wenig zu verstehen war. Endlich sagte Jemand herrisch stolz: „Laßt uns scheiden, die Zeit ist um“... „Mein Vater!“ rief Melanie, „so können sie mich verlassen? und Sie, meine teure Tante, Sie —“. Die alte Dame stützte sich auf ihren Neffen.... der alte Herr drückte stolz seinen Hut auf die Stirn... In dem Augenblick, da er sich der Tür nahte, wurde draußen heftig angepocht. „Oeffnet im Namen des Gesetzes!“ rief eine rauhe heftige Stimme und ehe Vincent, der hinzusprang, den Riegel in den Haken drücken konnte, sprang das schwache Schloß zurück und zeigte die fürchterlichen Diener des Gerichts.“

Zu Eingang der Situation befindet sich der Leser vor der Wohnung Vincents und belauscht das im Innern geführte Gespräch gemeinsam mit den Häschern. Ihr Eindringen in die Wohnung aber nimmt er vom Standpunkt der Ueberfallenen aus wahr. Mit Geschick ist der Uebergang vollzogen. Der Situation entsprechend werden zunächst nur akustische Wahrnehmungen gegeben. Eine Stimme spricht. Dann antwortet eine dem Leser nach ihrem Aeußeren bekannte Gestalt: Melanie. Und nun glaubt der Dichter seinem Leser die Situation so bildkräftig dargestellt zu haben, daß er den unmerklichen Durchgang durch die geschlossene Türe wagen kann. Dies geschieht mit dem nächsten Satze, in dem eine visuelle Wahrnehmung verzeichnet wird: „Die alte Dame stützte sich auf ihren Neffen.“ Von da ab wohnt der Leser dem Einbruche der Häscher von innen her bei, sodaß er jetzt zuerst die Stimme der Pochenden vernimmt, wie er zuvor jene der Inwohner hörte. Offenbar wünschte Mügge den Vorgang dadurch spannender zu gestalten, daß er dem Leser die Festnahme vom Standpunkte der Ueber-

Fallenen aus erleben lassen wollte, nach dem oben angedeuteten Lust-Unlustprinzipe jener Diskrepanz zwischen lähmendem Schrekken und Todesangst einerseits und dem Gefühle sicheren Geborgenseins auf der anderen Seite. Freilich hätte er diesen Zweck auch erreichen können, wenn er die Situation von Anfang an in Vincents Zimmer verlegt hätte. Dann aber wäre dem Leser die von den Häschern drohende Gefahr unbekannt geblieben und damit die durch den Kontrast aus Ahnungslosigkeit hier und wissender Voraussicht dort erzielte Spannung verloren gegangen.

Eine Prüfung von Mügges Erzählungsstandpunkt ergibt, daß Personen und Ereignisse weder vom Dichter aus, noch von einer bestimmten Gestalt der Erzählung aus allein gesehen werden. Vielmehr findet häufiger Wechsel zwischen Bericht und szenischer Darstellung innerhalb einer Situation, wie auch ein Wechsel des Blickpunktes innerhalb der Personen der Erzählung statt. Jedoch ist dieser nicht willkürlich, sondern findet seine Erklärung in der Absicht des Dichters, jede Situation vom Standpunkte der größtmöglichen Spannung aus erleben zu lassen.

Aufbau.

Das einigende Band, das die Teile einer Dichtung zu einem Ganzen zusammenfaßt, das aus dem Rohstoffe der Erzählung, der bloßen Fabel, erst das Kunstwerk schafft, ist der Aufbau. Wer indes in der gesamten Literatur über diesen Gegenstand nach allgemein verbindlichen Regeln suchte, nach einem Kanon, dessen Anwendung ein kunstgerechtes, allen Ansprüchen der Kritik standhaltendes Werk verbürgte, wird sich enttäuscht sehen. Denn auch hier schickt sich eines nicht für alle. Jegliche Analyse gilt zunächst immer nur von derjenigen Dichtung, an der sie vorgenommen wurde, und ihre Ergebnisse lassen sich nicht unverändert auf andere Werke übertragen. Dazu ist der Bereich der Dichtung zu vielgestaltig und jegliches starre Dogma wäre von Schaden.

Vielmehr ist es das sichere, an großen Vorbildern geschulte Empfinden des Künstlers allein, das ihn bei seinem Schaffen leitet, sein Kunstverstand, und die Aufgabe der Wissenschaft kann nicht darin bestehen, mit Regeln und Normen an das Kunstwerk heranzutreten, um es auf diesen Kanon hin zu prüfen, sondern nur seine Form begrifflich zu bestimmen.

Aber auch dieses Bestreben stößt auf Schwierigkeiten: „Das Kunstwerk“ sagt Oskar Walzel, „kann nur als Ganzes erlebt, niemals begrifflich erfaßt werden. Jeder Versuch, es wissenschaftlich zu erkennen, macht halt bei einzelnen Zügen des Kunstwerks und läßt sich das Ganze von dessen Erscheinung entgehen.“ [1]). Es ist das Los aller Wissenschaft, das Walzel hier am Einzelfalle von Dichtung aufzeigt. Sie „verwandelt das lebendige Sprachgefühl in Grammatik und Stilistik, den Duft der Poesie in Aesthetik und Literatur, die Frömmigkeit des Herzens in Theologie und Moral, destilliert also aus der natürlichen Welt eine Welt höherer Ordnung heraus, die Welt der Ideen.“ [2]).

---

1) Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam 1924. Kap. I.

2) Oskar Planck, Das Bildungsideal der Volkshochschule. Langensalza 1919, p. 20.

Nirgends ist aber auch diese Aufgabe reizvoller, als auf dem Gebiete der Dichtung, und das um so mehr, je ängstlicher der Dichter bemüht ist, das Geheimnis seines Schaffens zu wahren und dies nur in Ausnahmefällen preisgibt. Das Werk allein ist nur „die gottgedachte Spur, die sich erhalten“, aus der Literaturwissenschaft rekonstruierend auf den Geist schließen kann, auf die Ideen, die sein inneres Wachstum geleitet haben. Selbst dann aber, wenn ihr diese Aufgabe gelingt, bleibt noch die Frage offen, wie viel von dem, was sie gefunden, bewußte Absicht des Dichters war, wieviel davon sie in das Werk hineininterpretiert. Um so dankbarer aber muß sie sein, wenn Dichter von Rang sie bei dieser Aufgabe unterstützen, wie dies — gewiß nicht zum Nachteile seines Werkes — Albrecht Schaeffer jüngst getan hat. [1]).

Aeußerungen dieser Art sind von Mügge ebensowenig überliefert, wie irgendwelcher Briefwechsel. [2]) Einzige Quelle der Untersuchung sind somit seine Dichtungen selbst. Ihren Aufbau auch nur im Ueberblick zu analysieren, wäre hier nicht nur unmöglich, sondern auch — abgesehen davon, daß ein solches Verfahren niemals die Prägnanz und Anschaulichkeit des Einzelfalles böte — überflüssig, da die besten Novellen, und nur diese könnten hierfür in Betracht kommen, wenigstens in den Grundzügen weitgehende Aehnlichkeiten aufweisen. Deshalb sei das Typische am Aufbau Mügge'scher Novellen an einem Beispiel aufgezeigt und einige Varianten nachgeholt. Diesem Zwecke diene, der besonderen Vorzüge wegen, die Paul Heyse bestimmt haben mögen, sie in den „Deutschen Novellenschatz“ aufzunehmen [3]), die Novelle „am Malangerfjord“, welche von Mügge später unter dem Titel „Der Schütz von Senjenoe“ in den Sammelband „Leben und Lieben in Norwegen“ eingereiht wurde.

Es ist eine Erzählung von 151 Seiten Umfang, durch VII Kapitel gegliedert, eine Zahl, die auch in anderen Novellen

---

[1]) Albrecht Schaeffer, Ein Kommentar zum Helianth, (Preuß. Jahrbücher, Berlin 1924, Bd. 196, Heft 1 S. 7—40.) Vgl. hiezu O. Walzel in der Germ. Roman. Monatsschrift 10. Jg. Heft 5—6 und 7—8 und Gehalt und Gestalt. Nachtrag.

[2]) Vgl. „Vorwort“.

[3]) Deutscher Novellenschatz, 24 Bde. hg. v. P. Heyse und H. Kurz. Bd. 13. — Vgl. „Titel“.

häufig wiederkehrt und in Norwegen angesiedelt, das Mügge auch sonst gern als Schauplatz wählte, den er eigentlich erst für die deutsche Dichtung entdeckt hat. Ethnographischen Charakters also und voll jener vielfältigen Einzelheiten nordischen Lebens, die der Dichter auf wiederholten Reisen Gelegenheit hatte, selbst kennen zu lernen, um sie auch in verschiedenen prosaischen Schriften zu beschreiben[1]).

Auf dem Halbdeck eines Ruderbootes sitzend, so, wie der Dichter selbst gereist sein mag, führt er denn auch die Hauptgestalt der Novelle ein, Lars Stureson, Landrichter seines Berufes, der sich durch mehrere gewaltätige Handlungen und zunehmende Schulden bewogen fühlte, sich als Sorenskriver an das äußerste Ende Nordlands, an den Manlangerfjord versetzen zu lassen. Widrige Flutverhältnisse machen, wie so oft in ähnlichen Erzählungen, eine Zwischenlandung bei Christi Hvalands Handelsstelle nötig, der den einflußreichen Mann auf das beste bewirtet und zum Bleiben bestimmt. Angesichts der jungen Tochter Hvalands willigt der Gast in das Anerbieten ein, und bald tritt auch Probst Stockfleth, der Missionar in das Zimmer und mit ihm sein Schützling, der Lappe Olaf Holmböe, Marys Lehrer und Vertrauter. Mit Henrik Jansen, dem Böelappen, ist im 2. Kapitel die Zahl der Personen abgeschlossen. Zugleich beginnt sich die Handlung zu entwickeln.

Stureson, der Hvalands Tochter im Hinblick auf ihres Vaters Reichtum gerne heimführen möchte, nimmt Aergernis an Olafs Gegenwart und den kleinen Diensten, die er Mary erweist, an der Steinbank, die er für sie errichtet, wie an ihrem öfteren Zusammensein dortselbst, und findet in Henrik Jansen einen Bundesgenossen, der ihn (III. Kap.) von dem nächtlichen Stelldichein der beiden unterrichtet. Noch in derselben Nacht ist er dessen Zeuge, bricht aus seinem Versteck hervor, drosselt Olaf und stößt ihn von der Klippe in das Meer.

Nun hat er freie Hand. Mary verrät das Geheimnis um ihres eigenen Ansehens willen nicht; aber Henrik Jansen will es tun, falls er nicht Olafs Stelle zugewiesen bekommt (IV. Kap.), welche Drohung er wiederholt (VI. Kap.) und am Markttage (VII. Kap.) auch wahr macht. Niemand aber schenkt ihm Glauben und schon erregt eine andere Neuigkeit die Her-

---

[1]) Vgl. Mügges Reiseschriften im Literatur-Verzeichnis. S. 93.

zen; ein vermummter Lappe bietet um teures Geld einen Federumhang feinster Arbeit an. Der Landrichter wird als geeigneter Käufer auf ihn verwiesen, der Verfertiger aber ist nicht mehr zu sehen. Endlich entdeckt ihn Mary auf einem Felsblocke sitzend. Stureson eilt ihr nach, die in dem Lappen Olaf wiedererkennt. Nach kurzem Wortwechsel drückt Stureson sein Terzerol auf die beiden ab und empfängt im nächsten Augenblick die tödliche Kugel aus Olafs Büchse, der mit der Geliebten entkommt und nie mehr gesehen wird.

Die epische Zeit, über die sich die Erzählung erstreckt, beträgt etwa vier bis sechs Wochen, beginnend mit einem schönen Sommertage, und mit dem 24. August als Abschluß. Szenisch ausgeführt werden von dieser ganzen Zeitspanne nur wenige Tage, am ausführlichsten der Vorabend (I. Kap.) und der erste Tag (II. und III. Kap.), der vorletzte, sowie der Markttag (VI. und VII. Kap.). Die beiden mittleren Kapitel jedoch nehmen je einen Zeitraum „von vierzehn Tagen“ oder „mehreren Wochen“ als verstrichen an, davon im VI. Kap. zwei Tage, im V. ein einziger dargestellt werden. Wiederholt greift der Erzähler in der Zeit voraus. So beginnt das VI. Kap. mit der Feststellung: „Am nächsten Morgen traten sie gemeinsam die Rückreise an“, während der zweite Abschnitt in der Zeit zurückgreift: „Am Abend vorher....“, um erst sechs Seiten später beim Zeitpunkte des Kapiteleinsatzes fortzufahren: „Am Morgen hub Stureson die Braut auf den mutigen Zelter...“ (S. 118).

Stureson ist die Hauptfigur der Novelle. Sein Bekenntnis gegenüber Stockfleth: Olaf lebte wohl noch, wenn er, der Landrichter, nicht in Hvalands Haus gekommen wäre, (S. 111), hat Geltung für die Gesamterzählung. Mit seinem Eintritt kommt die Handlung ins Rollen. Nur selten läßt ihn der Dichter aus dem Auge. Geschieht es dennoch, so „füllt schon ein Zweiter, Dritter, bisher kaum bemerkter den Platz“[1]), eine Mehrzahl von Personen (wie z. B. am Markttage), deren Gesamtbedeutung dem Schwergewichte der Hauptgestalt kaum die Wage halten, die Statik des Ganzen sicherstellen kann.

---

[1]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften, II. Teil, 1 Cap. Vgl. Edith Aulhorn, Der Aufbau von Goethes „Wahlverwandtschaften“ (Zs. f. d. deutsch. Unterricht, 32. Jg. 9. Heft, Sept. 1918.

Klüglich hat der DichterAuresons Charakterbild gleich eingangs vorangestellt. Seine Verschwendung bedingt die Schulden, diese seine Versetzung und den Wunsch, ihnen durch eine reiche Heirat abzuhelfen. Das einzige Hindernis dabei ist Olaf, der Sturesons gewalttätiger Sinnesart zum Opfer fällt, und zwar gleich am ersten Tage nach Ankunft in Hvalands Hause. Diese Unwahrscheinlichkeit wird einigermaßen dadurch verdeckt, daß die Tat erst zu Ende des III. Kapitels (S. 76), also genau in der Mitte der Novelle, geschieht. Die Frage, ob sich ein Mann von dem Einflusse und der geistigen Ueberlegenheit Sturesons, eines armen Nebenbuhlers, noch dazu lappischer Herkunft, nicht auf viel einfachere Weise hätte erledigen können, kann mit dem Hinweise auf seinen jähzornigen, gewalttätigen Charakter beantwortet werden.

Nach Olafs Tode scheint es zunächst, als stünde einer baldigen Vereinigung Sturesons mit Mary kein weiteres Hindernis mehr im Wege. Das Gesetz poetischer Kausalität, demzufolge „da, wo eine Aktion ihren Höhepunkt erreicht hat, die Gegenaktion einsetzt“[1]), scheint umgangen, denn da Olaf vom Schauplatze der Handlung entfernt und Mary gewillt ist, dem Gebote ihres Vaters zu folgen, ist nicht ersichtlich, von welcher Seite die Gegenhandlung ausgehen könnte.

Da meldet sich jener Lappe Jansen wieder, um vom Landrichter den versprochenen Lohn für seine Mitteilung der Zusammenkünfte Olafs und Marys einzufordern, die Schulmeisterstelle. Als ihm diese nicht gewährt wird, droht er solange, den Mord zu verraten, bis er schließlich den Markttag dafür in Aussicht stellt. Dies ist das eine Spannungsmoment, das sich vom IV. Kapitel an durch die Novelle erstreckt. An seiner Lösung haftet das Hauptinteresse und wird gestützt durch die zunehmende Unsicherheit des Mörders. Von dem letzten starren Blick Sturesons auf den Schauplatz seiner raschen Tat bei der Abfahrt am folgenden Morgen, der Zuweisung von Olafs verödetem Platze an seinen Mörder beim Gastmahl (S. 105) und dem unheimlichen Gefühle, wenn des Toten Brüder ihn fragend, sein Vater ihn mit funkelndem Blick betrachtet (S. 110), über das schlecht begründete Anerbieten, der Familie des Ertränkten „Ersatz“ zu bieten (S. 111), bis zu

[1]) Richard Heinze, Virgils epische Technik. 3. Aufl. Lpz. und Berlin 1915, S. 336.

dem jähen Entsetzen, das ihm zu mitternächtlicher Stunde die Geigentöne einflößen, die Olafs Fiedel zu entströmen scheinen. Bis dann im gegebenen Augenblick die lange aufgehäufte Energie fast ohne Effekt nutzlos verpufft: der Ankläger wird verlacht und obendrein mißhandelt.

Da kommt ein märchenhaftes Motiv herein: der Händler, der mit schönem Tand die Braut zu sich lockt, um sie zu entführen. Und zugleich ein Motiv des Abenteuerromans, Olaf, der Totgeglaubte lebt und nimmt zu guter Stunde seine Rache. Mit Geschick hat der Dichter Einwände der Wahrscheinlichkeitsforderung [1]) vorweggenommen, indem er den Wiedergekehrten beteuern läßt, niemand habe von seiner Errettung gewußt und indem er diesen sich als Leprakranken ausgeben und sein Gesicht verhüllen läßt, sodaß ihn selbst seine Landsleute nicht erkennen.

Die Wendung kommt überraschend und dennoch ist sie unauffällig vorbereitet. Schon der Titel deutet darauf hin, daß nicht die Henrik Jansen-Affäre, die richterliche Entscheidung den Abschluß bilden werde, zumal wiederholt gezeigt wird, wie Stureson des Böelappen Anklage abzuweisen gedenkt. (S. 95 und S. 116.) Auf eines Lappen Kugel deutet die Furcht Niels, als man auf einsamem Fjeld den Rauch einer Gamme erblickt; bereitet der flüchtige Schatten vor, der geheimnisvoll am Waldsaume entlang schlüpft und verschwindet. Aber alles scheint nur Irreführung zu sein, bis beim Knall von Olafs Büchse jene Szene wieder auftaucht, da der Eigentümer ihre „blitzträchtige und fernwirkende“ Kraft zum ersten Male vor Sturesons Augen an einer Möve erprobt, wie Tell auf Geßlers Geheiß seine Armbrust am Apfel, bevor er den

---

1) Wie genau dem Dichter gerade hierin nachgerechnet wird, beweise die Tatsache, daß in Thomas Manns Novelle „Unordnung und frühes Leid“ ein Versehen geringfügigster Art aufgegriffen wurde: „ein Ei habe in der Geschichte 6000 Mark gekostet, was dem Datum vom 19. Juli 1923 entspreche, wozu die winterliche Abendluft nicht stimme, die Professor Cornelius veranlasse, mit aufgeschlagenem Mantel durch den Abend zu gehen.“ (Vgl. Rudolf Geck, „Blau oder braun?“ Frankf. Ztg. 69. Jg. Nr. 482 vom 1. Juli 1925.) — Vgl. Jakob Wassermann (im Simpl. v. 5. April 1926 31. Jg. Nr. 1).

Vogt selbst damit trifft. Abschätzig und verächtlich läßt der Autor den Landrichter über die plumpe Waffe urteilen (S. 57), damit der Kontrast um so deutlicher hervortrete, wenn er ihr Opfer geworden ist. Dieser zweite Spannungsbogen übernimmt in dem Augenblicke die epische Last, an dem die Schein-, die Interims- und Ersatzspannung des Jansen-Motives in sich zusammengesunken ist.

Olafs Büchse aber ist recht eigentlich der „Falke" [1]) der Novelle, „das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet." [2]), oder, wie Paul Ernst dies ausdrückt, das „irrationale Element", das sich am besten an einen scharf bezeichneten Gegenstand knüpfen solle. [3])

Ein anderes Instrument, Olafs Geige, dagegen, ist als Leitmotiv tektonisch verwertet [4]). Statt ihrer, die er nach Sturesons Aufforderung am Nachmittage mitbringen sollte, führt er die Büchse mit sich. Statt ihrer freundlichen Melodien, schallt der Knall der Waffe. Aber Mary spielt er die süßesten Weisen vor, die sein Herz erfand, als er mit ihr bei Mondschein auf der Steinbank sitzt. Und wie hier die Töne der Fiedel mit wunderbarem Klingen in Sturesons Träume dringen (S. 71), ihn aufwecken und so die unglückselige Wendung einleiten, so bringen sie (S. 131) jähes Entsetzen über ihn, der zur Mitternacht schlaflos wach ist, und sogleich erinnert er sich der Stunde, da er sie zum ersten Male vernahm. Und wieder leiten sie eine Wendung ein. Für Mary mögen sie eine Vorahnung sein, oder das Zeichen, daß Olaf lebt; deshalb verlangt sie am nächsten Tage Aufschub der Hochzeit und im Gedanken an den Geliebten mag sie die Flucht erwogen haben, die sie dann auch ohne Besinnen ausführt.

Aber viel früher schon hat der Dichter diese psychologisch vorbereitet, für das Verständnis des Lesers gesorgt. Es ge-

---

1) Paul Heyse, Deutscher Novellenschatz 1. Bd. Einleitung p. XX. — Paul Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse Stuttgart und Berlin 1912 S. 72.

2) Paul Heyse, Deutscher Novellenschatz, ebenda p. XX.

3) Paul Ernst, Schlußwort zur Judenbuche (Der Weg zur Form Lpz. 1913 S. 83—84).

4) Oskar Walzel, Leitmotive in Dichtungen (Zs. f. Bücherfreunde 1917 H. 10. N. F. 8. Jg.).

schieht an der Stelle, wo Stockfleth dem Spotte des Landrichters entgegnend, den Reiz zufriedenen Daseins auf freien, unendlichen Fjeldern ausmalt: „Und wäre es denn ein übergroßes Opfer für den, der Ruhe, Frieden und einfaches Naturleben sucht und sich damit begnügt?“ (S. 107).

Olafs Tat indessen bedarf der näheren Begründung. „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, zu vergelten steht ihm, den Stockfleth zum Missionar auszubilden gedachte, nicht an. „Der Probst weiß nichts von mir, selbst meine nächsten Freunde wissen erst seit gestern, daß ich dem Wolfe entkommen bin.“ (S. 148). Dieses sein letztes Wort in der Novelle wirft helles Licht auf sein Inneres. Einen vollen Monat mag er seit jener Untat in der Wildnis umhergeirrt sein und ihre Einsamkeit hat ihn hart, seine Liebe aber stark gemacht. Und trotz dem Unrechte, das an jenem geschehen, läßt der Dichter Stureson ein zweites Mal die frevelnde Hand zuerst erheben. Jetzt ist Notwehr Pflicht. Der zweite Schuß tötet den Gegner.

Synthetisch ist der Aufbau der Novelle, aus Gegebenem entsteht die Verwicklung, um sich dann wieder zu lösen.[1])

Auf knappem Raume wickelt sich die Handlung ab, von Episoden vielfach ausgeschmückt, die, jede in ihrer Weise, begründend, motivierend, kausal verknüpft kunstvoll den Lauf der Begebenheiten unterstützen und der Erzählung zugleich das farbenbunte fremdländische Gepräge geben, das sie auszeichnet.

Was C. F. Meyer seinen Armbruster sagen läßt: „Die Gäule laufen rascher, wenn es dem Stalle zugeht, das gilt für den Schluß auch dieser Novelle, die, wenn sie auch nicht die gedrungene Kraft Kleist'scher Epik aufweist, dennoch einen dramatischen Zug besitzt, der zugleich die Einheitlichkeit der Grundstimmung wahrt[2]).

---

1) Otto Ludwig, Romanstudien. A. a. O. S. 101.

2) Paul Joh. Arnold, Der Ausbau des Novellenbegriffs (Das literarische Echo, 15. Jg. Heft 24 (v. 15. Sept. 1913) Sp. 1676—1679) vgl. jedoch hiezu die Kritik von Robert Mc. Burney Mitchell, Heyse and his predecessors etc. a. a. O. S. 106.

Relative Objektivität waltet durchaus[1]), jene Distanz, die Walzel zum Kennzeichen der Novelle macht[2]).

Beides, Distanz sowohl, wie jene innere Energie, die zu rascher Entscheidung drängt, hat die Novelle mit dem Drama gemein. A. W. Schlegel rechnet hiezu noch ein Drittes: sie bedürfe „entscheidender Wendepunkte, so daß die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen"[3]). Diese Theorie, ein Ergebnis der Forderung, daß „die Novelle in jedem Punkt ihres Seyns und ihres Werdens neu und frappant"[4]) sein müsse, hat Tieck übernommen. Mit der Aenderung freilich, daß fortan nur mehr von einer „Wendung der Geschichte" die Rede ist, einem Punkte, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt"[5]). Die oft ausgesprochene Aehnlichkeit von Novelle und Drama[6]) führte dazu, diesen Wendepunkt mit dem Höhepunkte des Dramas gleichzusetzen und das Freytag'sche Pyramidenschema[7]) des Aufbaus auch auf die Novelle zu übertragen[8]). In der Modifikation Broder Christiansens wurde daraus eine Spannungskurve in welligem Aufstieg und rasche-

---

1) Hans Heinrich Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, Lpz. 1926, insbes. S. 3, 6 u. 7.

2) Oskar Walzel, Objektive Erzählung. — Die Kunstform der Novelle. — Ric. Huch S. 27.

3) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. (Seufferts Literaturdenkmale, Bd. XIX, S. 245.

4) Athenaeum, I, 2. Stück, S. 139 (1798)

5) Ludwig Tieck's Schriften XI. Bd. Berlin 1829 S. LXXXVI

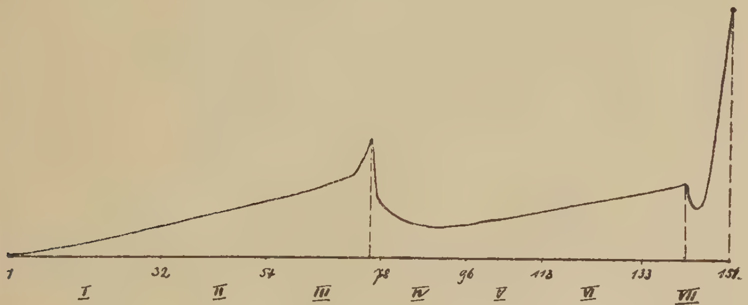
6) A. W. Schlegel, ebenda. — Theodor Storm: „Die Novelle ist die strengste und geschlossenste Form der Prosadichtung, die Schwester des Dramas." (zit. bei Mitschell, a. a. O. S. 107). — H. H. Borcherdt, a. a. O. S. 7. —

7) Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, Lpz. 1876 S. 100.

8) Vgl. Gustav Freytag, Für junge Novellendichter (ges. Werke, 16. Bd. S. 219) „Die drei ersten Erfordernisse der ausgeführten Erzählung: eine klare Exposition, eine fesselnde Verwickelung, welche in ausgeführtem Höhepunkte gipfelt, und eine kräftige Katastrophe ..". — Vgl. auch Gerhart Nauck, Die Dramatik in Storms Novellentechnik, Würzburg. Diss. 1922.

rem Abfall[1]), während Markwardts Dramen-Schema[2]) einem Parabelaste gleicht, und nach dem Gesagten, ebenfalls auf die Novelle sinngemäß angewendet werden kann. Höhepunkt der Spannung ist dabei der Schluß.

Indessen wird die Aufstellung von Spannungskurven immer mehr oder weniger eine Angelegenheit persönlichen Ermessens, individuellen Gefühls sein. In Mügges Novelle „Der Schütz von Senjenoe“ liegt der höchste Punkt der Spannung ohne Zweifel am Ende des Ganzen. Aber der Anstieg dorthin ist keineswegs kontinuierlich; vielmehr wechseln Spannung und teilweise Entspannung miteinander ab, so, daß ein erster Höhepunkt mit Olafs Ermordung erreicht ist, nach welcher, da die Tat verborgen zu bleiben scheint, das Interesse sich mindert, um erst mit Jansens Drohungen wieder neue Nahrung zu bekommen. Einen zweiten Höhepunkt erreicht das Interesse mit dem Markttage, als der Böelappe seine Anklage vorbringt, um nach deren Zusammenbruch abermals, wenn auch wesentlich weniger abzusinken, da der baldige Abschluß der Novelle eine Entscheidung erwarten läßt, die den Titel rechtfertigt. Von diesem relativ tiefen Niveau schnellt dann die Kurve mit der Entdeckung Olafs durch Mary auf ihren Gipfel- und Schlußpunkt. Graphisch läßt sich diese Entwicklung folgendermaßen veranschaulichen:



---

1) B. Christiansen, Die Kunst des Schreibens, Buchenbach, o. J. S. 353.

2) Merker und Stammler, Reallexikon der dt. Lit. Geschichte. Berlin 1925 „Drama“.

Der steile Anstieg der Kurve kurz vor dem ersten Höhepunkt möge das Plötzliche der unerhörten Tat versinnbildlichen, während ihr allmähliches und steiges Steigen zum zweiten Höhepunkte durch die Voraussicht des Kommenden bedingt ist. Da der Vorfall selbst nicht szenisch gegeben, sondern nur in der Widerspiegelung der Zuschauer, also berichtweise mitgeteilt wird, rückt die Jansen-Episode in weitere Ferne, in eine zweite epische Tiefenschicht, und entbehrt so von vornherein das Maß von Spannung, das ihr, nach allem, was vorausging, hätte zukommen müssen, wenn sie wirklich die Lösung brachte. Unverhältnismäßig spät und überraschend tritt diese dann ein.

Aehnlicher Mittel zum Aufbau, wie in der Novelle „Am Manlangerfjord" bedient sich Mügge auch sonst. Was hier Olafs Büchse, in Drostes „Judenbuche" die hebräische Inschrift, das ist in „Simon" der Strick, mit dem sich Simons Vater den Erpressungen Schröders entzog, mit dem dann dieser selbst sein Leben endet, bevor die Strafe des Gesetzes ihn ereilt. „Durch das Unvernünftige der Beziehung, die doppelt wirksam wird durch das völlige Schweigen über den Seelenzustand des Mörders, bekommt die Novelle erst ihre spezifisch novellistische Bedeutung; ohne die wäre es nur eine Erzählung" [1]).

Leitmotivische Wiederholungen begegnen selten [2]). Emotionaler Art ist das Motiv des Flötenspiels in der Novelle „Die schwarze Dame". Als es zum ersten Male im Park erklingt (S. 41), Goethes „Lied an die Erwählte", ist Graf Herfurt außer sich über den Spieler, in dem er einen Nebenbuhler vermutet. Bei seinem zweiten Ertönen ist die Situation eine völlig veränderte (S. 96—97): „Am späten Abend trat der Vollmond über die hohen Waldbäume und beschien nur glückliche Menschen, die in trauten Gesprächen auf und nieder wandelten. Plötzlich tönte die Flöte wieder aus demselben Bosket, in derselben Liedesweise, die damals dem Schloßherrn so vielen Zorn und Kummer gemacht hatte." Der Dichter konnte es sich also nicht versagen, auf den Zweck des Leitmotives hinzuweisen, den Stimmungsunterschied zwischen damals und heute ausdrücklich festzustellen. Dies ist glücklich vermieden bei

---

1) Paul Ernst, Der Weg zur Form S. 83.

2) Vgl. das Motiv (S. 51 u. 86) der Novelle „Liebe in alter Zeit."

jener leitmotivisch verwerteten Redensart vom Schwesternhause, die Margarethe auf alle Verhältnisse, mehr scherzhaft übrigens, als im Ernste, anwendet. (S. 46:) „.... und weil ich im Schwesternhause zu Herrnhut —“ „Um's Himmelswillen!“ rief der Graf, „morden Sie mich nicht mit dem Schwesternhause zu Herrnhut, teuerste Margarethe....“ (S. 98): „Und nun?“ rief Herfurt und bedeckte sie mit seinen Küssen. „Im Schwesternhause zu Herrnhut“, sagte Margarethe.... war es Sitte, daß —“ „Gott segne das Schwesternhaus in Herrnhut!“ rief Herfurt entzückt.“ Und mit dieser geringfügigen Variante ist besser, als Worte es vermöchten, der Wechsel zum Glück gekennzeichnet.

Mit dem glücklichen Ausgange, der die Mehrzahl von Mügges Novellen eigen ist, verbindet der Dichter gerne die Ironisierung irgend einer Figur, die für die Tendenz, die sie in der Novelle vertrat, für Dünkel, Hochmut oder Vergehen bestraft wird. So muß Graf Gilgenström, der seinem tausendjährigen Adel seine Liebe zu Lianen opfern will, erfahren, daß er nur bürgerlicher Abkunft ist. So muß Lieutenant Grabow erleben, daß der Musikant Eberhard, über dessen Armut er so roh gespottet, zum wohlbestellten Mitgliede der königlichen Kapelle ernannt wird und obendrein Elsbeth heiraten darf, während ihn die Herausgabe der zehntausend Taler zum armen Manne machen würde, wenn ihm nicht ein Erbgut in Pommern zugefallen wäre. Daran aber läßt sich erkennen, wie Mügge verschiedentlich die letzten Härten meidet, um nicht die Rührung sentimentaler Leser und Leserinnen wach werden zu lassen, die dem völlig in's Unglück Gestürzten zuteil werden könnte.

Charakteristisch für Mügges Technik sind endlich die häufig wiederkehrenden Novellenschlüsse, in welchen die Mehrzahl der an der Handlung beteiligten Personen wie auf der Bühne nochmals vereint auftreten, um dann mit einem effektvollen Schlußworte zu enden. Nacheinander versammeln sich so in der Wohnung des Schusters Liebold („Bilder der Zeit“) außer dem Meister und seiner Tochter, samt dem Säugling, A. P. Grün, Major Bering; dessen Neffe; Mamsell Beate, Geheimrat Ringenberg, und Spekulant Friedländer, neun Personen also, zur gleichen Stunde, und ohne Uebereinkunft. Alles löst sich in Wohlgefallen auf: der Geheimrat ist glänzend gerechtfertigt. In der Freude neuen Glückes willigt er gerne in die Verlobung

Emmas und Franz Liebolds ein; und Herr Grün umarmt Hannchen als seine Braut. Mügge kann es sich nicht versagen, die Moral der Geschichte anzufügen, indem er den Spekulanten Friedländer ausrufen läßt: „Es war aber doch gut, daß die Papiere stiegen, gut, daß die Spekulation richtig und gut, daß Geld da war, denn Geld macht alles gut in der Welt."

Anderen Novellen fügt Mügge zuweilen noch ein Wort des Ausblickes auf die weiteren Lebensschicksale der Personen seiner Erzählung hinzu, wie in der düsteren Novelle „David". Auf dem Wege zum Richtplatz sieht Vincent noch einmal den früheren Freund, David, der an ihm zum Verräter geworden ist, und ruft ihm zu, daß er ihm verzeihe. Wenige Zeilen nach diesem letzten Aufflackern der Spannung schließt die Novelle mit einem Ausblick auf Davids finsteres und einsames Lebensende, womit der poetischen Gerechtigkeit Genüge getan und die Stimmungskurve kunstvoll zu Ende geführt wird.

Walzels Forderung, daß Dichtung das Gefühl durch verschiedene Lagen hindurchgehen lasse, indem sie gegensätzliche Empfindungen erwecke, die gegeneinander streiten, um sich am Ende auszugleichen, Mügge hat sie erfüllt.

Seine Bezeichnung als Unterhaltungsschriftsteller mag im Hinblick auf einen großen Teil seiner Tagespublikationen, seines auch um des Broterwerbes willen verfaßten Schrifttums gerechtfertigt sein, in seinen besten Erzählungen aber, die das Lob feinsinniger Epiker erhalten haben, und in Sammlungen auserlesenen Erzählergutes eingegangen sind, gebührt ihm der Ehrenname eines Meisters.

Literaturverzeichnis.

I. Die Werke Theodor Mügges.

1. Novellen.

Bilder aus dem Leben. Erzählungen u. Novellen. Magdeb. 1831. (Inhalt: Das Herz des Feindes. — Die Aebtissin. — Estrella de la Conquista. — Die gute Gesellschaft.)

Novellen und Erzählungen. 3 Bde. Braunschweig 1836. (Inhalt: 1. Deutsche Liebe in Kentucky. — Moderne Kämpfe. 2. Der Suliot. — Joachim Hennigs. — Der Ueberfall. — 3. Der Verschmähte. — Das Mädchen von Gresivaudan. — Der große Baske.)

Novellen und Skizzen. 3 Bde. Berlin 1838. (Inhalt: Die Spanier in London. — Der Unversöhnliche. — Absicht und Zufall. — Der Candidat. — Die Brüder. — Rosinchen. — Streifzüge durch Belgien. — Der Retter.

Gesammelte Novellen 1.—6. Teil. Leipzig 1842 u. 43. (Inhalt· 1. Angelica. — Die Emigranten. — 2. Rosalie. — Zwei Bräute. — Lebensmagie. — Paul Jones. — 3. Neffe und Nichte. — 4. Liebe in alter Zeit. — Der gefährliche Gast. — Swinemünde und Rügen. — 5. Jakobine. — Herz und Welt. — Das Medaillon. — Der Weg zum Glück. — Ein Abenteuer in Holland. — 6. Das Gold der Pinheiro's. — Simon.)

Neue Novellen. 6 Bde. Hannover 1845, 46. (Inhalt: 1. Die schwarze Dame. — David. — Sylvia. — 2. Bilder der Zeit. — Der Voigt von Hiddensee. — 3. Die gute alte Zeit. — Das Pfarrhaus in Grover. — 4. Kreuz vom Borne. — Zu spät. — Der Weg zum Glück. — 5. Eduard Montague. — Der Freischulz von Bolau. — 6. Das Haus Reike. — Die Abenteuer einer Nacht.)

König Jakobs letzte Tage. Eisleben 1850[1]).

---

[1]) 1867 als 30. Bd. in die Gesamtausgabe der Romane übernommen.

Neues Leben. 3 Bde. Prag 1856 (— Album, Bibliothek deutscher Originalromane der beliebtesten Schriftsteller. XI. Jahrg. Bd. 14—16.)
Leben und Lieben in Norwegen. Vier Novellen aus dem norwegischen Volksleben. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1858. (Inhalt: Der Schütz von Senjenoe. — Henrik Dartley. — Riukan Voß. — Signa, die Seterin.)
Täuschung und Wahrheit. Prag 1859 (— Album, Bibliothek deutscher Originalromane der beliebtesten Schriftsteller.)

2. Romane.

Der Chevalier. 3 Bde. Leipzig 1835.
Die Vendéerin 3 Bde. Berlin 1837.
Tänzerin und Gräfin. 2 Bde. Leipzig 1839.
Toussaint. 4 Bde. Stuttgart 1840.
Der Voigt von Sylt. 2 Bde. Berlin 1851.
Der Weihnachtsabend. Berlin 1853.
Der Majoratsherr. Berlin 1853.
Afraja. Frankfurt a. M. 1854.
Die Erbin. 3 Bde. Berlin 1855.
Erich Randal. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1856.
Romane 1.—4. Bd. Berlin 1857.
(Inhalt: Karl der Erste und Cromwell. — Der Doppelgänger. — Der Tell von Unterwalden. — Schloß Breitenstein. — Gefangen und befreit.)
Romane. Neue Folge. 1.—4. Bd. Berlin 1858.
(Inhalt: Die Standpunkte der Gesellschaft. — Der Pfarrer vom See. — Die Dokumente. — Adam und Eva.)
Verloren und gefunden. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1859.
Arvor Spang. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1860.
Der Prophet. 3 Bde. Leipzig 1860—61.
Romane. 3. Folge. 10 Bde. Breslau 1862—67.
(Inhalt: Romana. — Cosimo Vinci. — Der Probst vom Ulensvang. — Vater und Sohn. — Die Erbin von Bornholm. — Am Scheidewege. — Die Auserwählte des Propheten. — Sigrid, das Fischermädchen. — Drei Freunde. — Alte und neue Welt. — Die böse Gräfin. — Rübezahl. — Fiat justitia. — Alexander Petion. — Die Macht der Liebe.

Romantische Studien. — Wer trägt die Schuld. — Eine Lebensfrage. — Anna.)

Romane Gesamtausgabe. 33 Bde. Breslau 1862—67. (Inhalt: 1.—3. Bd. Der Chevalier. — 4.—8. Bd. Toussaint.— 9.—12. Bd. Erich Randal. — 13.—15. Bd. Afraja. — 16—18. Bd. Tänzerin und Gräfin. — 19.—20. Bd. Die Vendéerin. — 21. Bd. Der Weihnachtsabend. — 22.—23. Bd. Arvor Spang. — 24. 25. Bd. Verloren und gefunden. — 26. Bd. Die Erbin. — 27. u. 28. Bd. Der Voigt von Sylt. — 29. Bd. Der Majoratsherr. — 30. Bd. König Jakobs letzte Tage. — 31—33. Bd. Der Prophet.)

3. Reisebilder.

Reise durch Skandinavien.
1. Teil: Skizzen aus dem Norden. 2 Bde. Hannover 1844.
2. Teil: Schweden im Jahre 1843. 2 Bde. Ebenda 1844.

Streifzüge in Schleswig-Holstein und im Norden der Elbe. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1846.

Die Schweiz und ihre Zustände. Reiseerinnerungen 3 Bde. Hannover 1847.

Sam Wiebe. Ein Lebensbild aus den Marschen. Berlin 1854.

Nordisches Bilderbuch. Reisebilder. Frankfurt a. M. 1857.

4. Historisch-politische Schriften.

Frankreich und die letzten Bourbonen, Uebersicht der Vorfälle in Frankreich von 1815—1830. Berlin 1831.

England und die Reform in ihren umwälzenden Folgen. Historisch-staatsrechtliche Betrachtung. Leipzig 1832.

Leben Napoleons des Großen (Historisches Taschenbuch für die reifere Jugend) Berlin 1836.

Die Censurverhältnisse in Preußen. Denkschrift mit Bezug auf die beigefügte Petition den Mitgliedern des 9. Provinzial-Landtages der Mark Brandenburg und der Niederlausitz gewidmet. Leipzig 1845.

Illustrierte Kriegsgeschichte von 1859 mit Plänen, Karten und Porträts. Frankfurt a. M. 1860.

5. Zeitschriften und Taschenbücher.

Die weiße Rose. Taschenbuch für 1845. 1. Jahrg. Guben 1844.
Monatsschrift für Volksbildung; hgg. von Th. Mügge u. F. Zabel. 1. Jahrg. (12 Nrn.) Berlin 1846.
Feuilleton der „Nationalzeitung“. Berlin. 1848—1851.
Vielliebchen. (Ein Taschenbuch für) Neue Folge. Leipzig 1850—61.

6. Uebersetzungen.

Scribe-Rougemont, Vorher, während und Nachher. Berlin 1837.
Shakespeare, Der Sturm; König Heinrich IV. (Shakspeare's dramat. Werke. Lpz. 1836—37.

II. Literatur.

1. Bibliographie.

Arnold, Robert F., Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Berlin 1919.
Dietrich, F., Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur. 1897 f.
Halbjahrsverzeichnis der im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher, Zeitschriften und Landkarten, hg. vom Börsenverein deutscher Buchhändler in Leipzig.
Jahresverzeichnis der an den deutschen Universitäten und Technischen Hochschulen erschienenen Schriften Jg. I—XXXIX. Berlin 1885—1925.
Jahresberichte für Neuere Deutsche Literaturgeschichte, mitbegründet von Erich Schmidt, hg. von Elias. Berlin-Steglitz 1892—1916.
Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur, hg. von der Literaturarchivgesellschaft in Berlin. Bibliographie 1921 f. (hg. 1924 f.)
Kayser, Ch. G. Vollständiges Bücherlexikon. Lpz.

Literarisches Zentralblatt für Deutschland, begr. v. Fr. Zarnke. Lpz.
Meyer, R. M. Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1902. 2. Aufl. 1907.
Wissenschaftliche Forschungsberichte hg. von Karl Hönn. (Paul Merker: Neuere deutsche Literaturgeschichte. Gotha 1922.)
Wöchentliches Verzeichnis der erschienenen und vorbereiteten Neuigkeiten des deutschen Buchhandels, hg. vom Börsenverein deutscher Buchhändler, bearbeitet von der deutschen Bücherei. Leipzig.

2. Schriften über Th. Mügges Leben und Werke.

Allgemeine deutsche Biographie, 1875—1900. (Bd. 22, 455.)
Berliner Nationalzeitung, gegründet 1848, Nr. 1.
Brentano, H. „Ein Halbvergessener": Th. Mügge (1806—61) Deutsche Zeitung (Wien) Nr. 12519.
Brümmer, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten des 19. und 20. Jahrhunderts. Leipzig 1913.
Faust, A. B., Theodor Mügge, an inquiry concerning the author's Biography. (Modern Language Notes ed. by A. Marschall Elliott, vol. XII. 1897 Baltimore. p. 40—42.
Faust, Albert B., Charles Sealsfield, (Carl Postl) Der Dichter beider Hemisphären. Sein Leben und seine Werke. Weimar 1897.
Gutzkow, Karl, ausgewählte Werke hg. von Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1908. Bd. XI und XII.
Hebbel, Friedrich, Sämtliche Werke, hg. von R. M. Werner.
Hinnah, F., Ernst Willkomm. Bocholt 1915.
Kreyßig, F., Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart. Berlin 1871.
Kummer, Friedrich, Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts 20. Aufl. Dresden 1924.
Kurz, Friedrich, Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Leipzig 1872.
Meyer, Richard Moritz, Die deutsche Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. 7. Aufl. hg. v. Hugo Bieber. Berlin 1923.

Meyer, R. M., Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Berlin 1907.
Moderne Klassiker. Deutsche Literaturgeschichte der neueren Zeit in Biographien, Kritiken und Proben 46. Bd. Cassel 1854.
Mielke-Homann, Der deutsche Roman des 19. u. 20. Jh. 5. Aufl. Dresden 1920.
Prutz, Robert, Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848 bis 1858. Leipzig 1859. II. Bd. S. 212—214.
Ring, Max. Erinnerungen. Berlin 1897.
Willich, Hugo, Theodor Mügge, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert. Dissertation Göttingen 1923 (Maschinenschrift).

3. Schriften zur Theorie und Technik des Romans und der Novelle.

Alexander, Marta, Die Novellentheorien der Jungdeutschen. Münchener Diss. 1923 (Masch.)
Arnold, Paul, Joh., Der Ausbau des Novellenbegriffs (Das literarische Echo 15. Jg. 1913, Sp. 1676—1679.
Aulhorn, Edith, Der Aufbau von Goethes „Wahlverwandtschaften“ (Zs. f. d. dt. Unt. 32. Jg. 9. Heft, Sept. 1918.)
Aulhorn, Edith, Zur Gestaltung seelischer Vorgänge in neuerer Erzählung. (Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für O. Walzel S. 70—80. Wildpark-Potsdam 1924.
Bertram, Ernst, Studien zu Ad. Stifters Novellentechnik. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Dortmund 1907.
Bianci, Lorenzo, Von der Droste bis Liliencron. Beiträge zur deutschen Novelle und Ballade. Leipzig 1922.
Biedermann, Detlev, von, Der Roman als Kunstwerk. 1870.
Blankenburg, Versuch über den Roman. Lpz. u. Liegnitz 1774.
Borcherdt, Hans Heinrich, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. 1. Bd. Leipzig 1926.
Bracher, Hans, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Neue Folge 3. Heft. Lpz. 1909. 2. Aufl. 1919.

Brunner, Armin, Zur Technik des Romandialogs. (Das literarische Echo 3. Jg. 1901. Sp. 1681—1685.

Bühler, Charlotte, Erfindung und Entdeckung. Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie. (Zs. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft. XV. Bd. Stuttgart 1921.

Christiansen, Broder, Die Kunst des Schreibens. Buchenbach i. B. o. J.

Dibelius, Wilhelm, Charles Dickens. Leipzig 1916.

Dyroff, Adolf, Die Handlung im Drama. München. 1920.

Emonts, Maria, Zur Technik der Psychologie in der Novelle. (Germ. Roman. Monatsschrift XII. Jg. 1924 S. 328—340, Heft 11—12.)

Ernst, Paul, Der Weg zur Form. Aesthetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Leipzig (1913.)

Ewald, Karl, Die deutsche Novelle im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Rostock. Diss. 1907.

Forstreuter, Kurt, Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik. (German. Studien, Heft 33. Berlin 1924.

Freytag, Gustav, Für junge Novellendichter. (Ges. Werke, 16. Bd. S. 217—223).

Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas. Leipzig 1876.

Friedemann, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Lpz. 1910.

Fürst, Rudolf, Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert. Halle a. S. 1897.

Fürst, Rudolf, Die Mode im Buchtitel (Lit. Echo. 3. Jg. 1901 Sp. 1089—1098).

Geller, Martha, Friedrich Spielhagens Theorie des Romans. Berlin Diss. 1917.

Goethe und Schiller, Ueber epische und dramatische Dichtung (Goethes Werke. Sophienausgabe. Weimar 1903 I, 41,2 S. 220—224).

Goethes Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1925.

Goldstein, M., Die Technik der cyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann (Berl. Diss. 1906).

Gottlieb, Elfriede, Ricarda Huch, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik. Leipzig.

Halbeisen, Hans, H. J. König, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jh. Münster. Diss. 1915.
Heinze. Richard, Virgils epische Technik. 3. Aufl. Lpz. u. Berlung 1915.
Heß, Ernst Heinrich, Die Einführung der Personen in die Erzählung. (Das literar. Echo. 23. Jg. H. 1 Sp. 1358—1366).
Heyse, Paul und Kurz, Hermann, Deutscher Novellenschatz, München.
Heyse, Paul, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Stuttgart u. Berlin 1912. S. 64—87 („Novelle").
Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, lyrischen und dramatischer Dichtung. Lpz. u. Berlin 1923.
Karsen, Fritz, Henrik, Steffens Romane. Ein Beitrag zur Geschichte des Historischen Romans. Leipzig 1908. (Breslauer Beiträge N. F. 6.)
Keiter, Heinrich und Kellen, Tony, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst. 3. Aufl. Essen—Ruhr. 1908.
König, J., Karl Spindler, Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans und der Unterhaltungsliteratur in Deutschland. Lpz. 1908. Breslauer Beiträge zur Lit. Gesch. N. F. Heft 5.
Kroh, Oswald, Eidetiker unter deutschen Dichtern. (Zs. f. Psychologie Bd. 85. Heft 1—4. Lpz. 1920).
Landau, Paul, Karl von Holteis Romane. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Breslauer Beiträge zur Literaturg. Bd. 1.
Leib, Fritz, Erzählungseingänge in der deutschen Literatur. Mainz 1913.
Ludwig, Otto, Romanstudien. Gesammelte Schriften 6. Bd. hg. von Ad. Stern. Leipzig 1892.
Lukacs, G., Theorie des Romans. Berlin 1920.
Mahrholz, Werner, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft (Lebendige Wissenschaft Bd. 1) Berlin 1923.
Mann, Thomas, Gesammelte Werke. 10 Bde. Berlin 1922—25.
Merker, Paul und Stammler, Wolfgang, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 1. Bd. Berlin 1925—26. *)

*) Auf die zu erwartenden Artikel über „Novelle" und „Roman" sei hingewiesen.

Meyer. Th. A., Das Stilgesetz der Poesie. Lpz. 1901.
Mitchell, Robert, Mc. Burney, Heyse and his predecessors in the theory of the Novelle. Frankf. a. M. 1915 (Ottendorfer Series of Germanic Monographs Nr. 4).
Müller-Freienfels, Richard, Poetik. 2. Aufl. Leipzig 1921.
Ohrenstein, Ida, Die Entwicklung der Romantheorie in Deutschland seit dem Wilhelm Meister. Mit besonderer Berücksichtigung der Forderung nach Objektivität. Wien. Diss. 1922. [Maschinenschrift].
Pache, Alexander, Thomas Manns epische Technik. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn 1907. Nr. 2.) II. Jg.
Petersen, Julius, Zur Lehre von den Dichtungsgattungen (August Sauer-Festschrift Stuttgart 1925).
Riemann, Else, Theodor Storms Bemerkungen zur Theorie der Novelle und die Entwicklung seiner Novellistik. (Studien zur Literaturgeschichte Albert Köster überreicht Lpz. 1912.
Riemann, Robert, Goethes Romantechnik. Leipzig 1902.
Rudolph, Friedrich, Die Welt des Sichtbaren in ihrer Darstellung bei Jeremias Gotthelf. Bern 1906.
Schaeffer, Albrecht, Ein Kommentar zum Helianth. (Preußische Jahrbücher. Berlin 1924. Bd. 196 Heft 1 (S. 7—40).
Schallas, Wilhelm, Die Begründung der Handlung bei Gottfried Keller. Hilden 1914.
Scharrelmann, Heinrich, Die Technik des Schilderns und Erzählens. Braunschweig und Hamburg 1921.
Schierding, Untersuchungen über die Romantechnik Friedrich Spielhagens. Münster. Diss. 1914.
Schultz, Franz, Geschichte der deutschen Novelle (— Bd. 4 der „Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, hg. v. Karl Viëtor, München 1923 ff.) [in Vorbereitung].
Schultze, Sigmar, Die Entwicklung des Naturgefühls in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Halle a. S. 1907.
Seuffert, Bernhard, Beobachtungen über dichterische Komposition. German.-roman. Monatsschrift 1. Jg. 1909. S. 599—617).
Sosnowsky, Th. v., Wie man Romane schreibt. Indiscretionen

aus den Roman-Werkstätten. (Die Gegenwart 59. Bd. Jg. 1901 Nr. 22 S. 345—48.)

Spielhagen, F., Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.

Spielhagen, Friedrich, Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Berlin 1898.

Spieß, Otto, Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm", ein Beitrag zur Technik des Dramas.

Thalmann, Marianne, Der Trivialroman des 18. Jh. Berlin 1923. (German. Studien, Heft 24).

Tieck, Ludwig, Schriften. Eilfter Band. Vorbericht zur dritten Lieferung p. LXXXIV—XC. Berlin 1829.

Unger, Rudolf, Literaturgeschichte als Problemgeschichte (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft 1. Jahr Heft 1, Berlin 1924.

Walzel, O., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft 1. Bd. Potsdam 1923/24.

Ders. Die Kunstform der Novelle. (Zs. f. d. deutschen Unterricht 1915. 29. Jg. Heft 3).

Ders. Die künstlerische Form des Dichtwerks. Deutsche Abende des Zentralinstituts f. Erz. u. Unt. Nr. 3 Berlin 1916).

Ders. Formeigenheiten des Romans. (Internat. Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 1914, H. 11, S. 1329—1366).

Ders. Leitmotive in Dichtungen. (Zs. f. Bücherfreunde 1917 H. 10. N. F. 8. Jg.)

Ders. Ricarda Huch, Ein Wort über Kunst des Erzählens Lpz. 1916.

Ders. Objektive Erzählung. (German.-roman. Monatsschrift VII. Jg. H. 4. 1915, S. 161—177).

Ders. Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926 [Gesammelte Aufsätze, vielfach erweitert und umgeformt].

Wassermann, Jakob, Die Kunst der Erzählung (Die Literatur, hg. von Georg Brandes, 8. Bd.)

Winkler, Emil, Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg 1924 (Kultur und Sprache 3. Bd.).

Zolanus, Die Technik des Romans. Plaudereien aus der Werkstatt. Berlin und Leipzig 1914.

Lebenslauf.

Am 18. Februar 1898 wurde ich, Rudolf Glöckel, als Sohn des Oberlehrers Hans Glöckel und seiner Ehefrau Margarete, geb. Meyer, zu Pappenheim in Mittelfranken geboren und bin evangelischer Konfession.

Ich besuchte vier Jahre die Volksschule meiner Vaterstadt, absolvierte die Realschule Weißenburg i. B. und im Jahre 1917 die Luitpold-Kreis-Oberrealschule zu München. Vom 1. Juni 1917 bis Kriegsende leistete ich Heeresdienst. Von 1919 an studierte ich an der Universität München und legte das Staatsexamen für Deutsch, Geschichte und Englisch dortselbst ab. Nach dem an der Oberrealschule Nürnberg abgeleisteten Seminarjahre und einer Aushilfe an der städt. Handelsschule Bayreuth, unterzog ich mich der Ergänzungsprüfung aus dem Lateinischen für die neunte Klasse. Im Sommersemester 1926 widmete ich mich dem Studium der Pädagogik an der Universität München. Die Doktorprüfung legte ich am 24. Juni 1927 ab.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren:
Becher, Borcherdt, Doeberl, Aloys Fischer, Joachimsen, von Kraus, Marcks, Muncker und Schick.

Ihnen allen bin ich zu großem Danke verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Muncker und Herrn Prof. Dr. Borcherdt.